موسیقی در ادبیات

زن در موسیقی - رقص در موسیقی - تاریخ موسیقی



تألیف : طغرل طهماسبی

شابک: ۵-۱۳-۵۶۹۶-۹۶۴ ISBN: 964-5696-13-5



انتشارات رهام

موسیقی در ادبیات

تقدیم به مهربانانم: پدر و مادر

و هم به برادر عزیزم مهندس طاهر طهماسبی

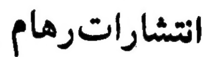
موسیقی در ادبیات

تألیف

طغرل طهماسبی

انتشارات رهام

تهران، ۱۳۸۰



موسیقی در ادبیات

نویسنده و مؤلف: طغرل طهماسبی

ویراستار: نازنین کرباسیان

حروف‌نگاری: نخستین

چاپ اول: ۱۳۸۰ / ناشر: رهام

چاپ نقش جهان / شمارگان ۳۰۰۰ نسخه

لیتوگرافی: اردلان / قیمت: ۲۵۰۰ تومان

شابک: ۵ - ۱۳ - ۵۶۹۶ - ۹۶۴ ISBN 964 - 5696 - 13 - 5

خ. انقلاب - خ. ۱۲ فروردین پلاک ۲۹ تلفکس ۶۴۶۵۲۱۴

صندوق پستی ۳۱۸ - ۱۳۱۴۵

پست الکترونیک: E-mail: roham @ ewideshop.com

URL: Http://WWW.ewideshop.com/co/roham

فهرست

«بنام خدایی که زیباست و زیبایی را دوست دارد»

از روزی که انسان خود را شناخت، موسیقی را که مبیّن احساسات درونی اوست ـ به جهان خارج عرضه نمود. به دنبال آمیخته شدن موسیقی با ادبیّات چهرهٔ تازه‌یی از هنر بوجود آمد و عملکرد این دو در هم تأثیر به‌سزایی ایجاد نمود، به طوری که زیبایی خاصّی را عامل شدند.

با آنکه موسیقی‌دانان، موسیقی‌شناسان، استادان ادبیّات میهن ما در مورد موسیقی ایرانی و ادبیّات آن بحث‌ها نموده‌اند و کتاب‌ها نوشته‌اند و هم در مورد موسیقی تخصّصی و ادبیّات تخصّصی نظرها داده‌اند و در این راه بسی دشواری‌ها را آسان نموده‌اند، در این میان جای کتابیکه به صورت جامع ارتباط و تأثیر این دو را بیان کند، و موسیقی را از آغاز تاریخ روشن ایران ـ پیش از هخامنشیان ـ تا دورهٔ معاصر بررسی کند، و نیز اتّفاقاتی که در کنار موسیقی در حال رُخ دادن است بیان کند، و هم انواع سازهایی را که به نوعی در ادبیّات بکار گرفته شده‌اند و بزرگان و نخبگان موسیقی و شعرای موسیقی‌دان را معرفی کند، خالی بود. چه حفظ و تتّبع در آثار گذشتگان است و موجب استحکام فرهنگ هر جامعه می‌شود.

به قول استاد اخوان ثالث: «گاهی اندیشیده‌ام که اینها پاره‌یی گفتنی‌هاست، باورها و خطورهای خاطر، که جایی چنانکه اینجا، باری باید گفته شود».

در مورد کتاب «موسیقی در ادبیات» ذکر نکاتی چند ضروریست. گردآوری و تنظیم این کتاب برای نگارنده کار آسانی نبود. زیرا در تاریخ موسیقی ایران استادان این فنّ بسیارند و گلچین نمودن آنان کاریست بسی دشوار. دو دیگر این که شرح زندگانی این استادان در کتب مختلف بسیار مختصر بودند و به تفصیل در آوردن مطلب زمان زیادی را خواستار بود. (به طوری که از سال ۱۳۷۶ شروع به فیش برداری و تهیّه عکس نمودم و در آبان ماه ۱۳۷۸ کار آن را به اتمام رساندم).

در خاتمه از تمام استادان، پیش‌کسوتان و صاحبان اندیشه پوزش می‌خواهم که با بودن آنها به خود اجازه داده‌ام تحقیقی هر چند ناچیز داشته باشم و خواستار راهنمایی و ارائه راهی از طرف ایشان هستم. چه بسا راهنماییهای آنان باعث جرأت بخشیدن به جوانان علاقمند به موضوعات تاریخی ـ هنری در راه تحقیق و تألیف گردد. و همچنین انتظار این حقیر است که در صورت لغزش در مطالب (که حتماً وجود دارد) از راهنماییهاشان دریغ نفرمایند. ان‌شاءاللّه.

طُغرل طهماسبی

آبانماه ۷۸ مراغه



شعر و شاعر

نظم ونثر



شعر و شاعر
نظم و نثر

شعر زبان احساس است. به عقیدهٔ «کانت»، شعر ظواهر اشیاء را با خواسته‌های روح منطبق می‌سازد و مایهٔ گشایش خاطر و صفای ذهن می‌گردد. ادبیّات، هُنر بیان اندیشه‌ها توسط الفاظ است. هنر شاعر طرز به کار بردن لفظ برای افادهٔ مقصود است. بنابراین ادبیّات بیان مقاصد و درک آنها است.

ادبیّات هم مفاهیم را بیان و مجسّم می‌کند و هم به نمایش آنها می‌پردازد. نیروی بیان به اتکاء اندیشه به کار می‌افتد و مایهٔ تجسّم شخصیّت گوینده می‌گردد. از این‌رو ادبیّات انتقال افکار گوینده به شنونده است.

«ارسطو» ادبیّات را چون آینه‌ای می‌پندارد که در برابر طبیعت قرار گرفته است. به زعم وی هدف شعر نمایش کردار افراد بشر است و از طبیعت تقلید می‌کند. شعر پدیدهٔ روح انسانی و مظهری از عواطف بشری و کیفیّات نفسانی چون؛ رحم، ترس، علاقه و احترام و ستایش است.

شاعر از طبیعت الهام می‌گیرد ولی هرگز مقهور عوارض طبیعی نمی‌شود. او خود جهانی تازه می‌سازد که هیچ‌گاه نقشی در طبیعت به دل‌انگیزی آن نتوان یافت. شاعر چون مجسّمه‌سازی تأثیرات و تأثرات درونی خود را به صورت سرود و ترانه بیرون می‌آورد و در معرض مشاهده و مطالعهٔ همگان قرار می‌دهد. «تاسو» Tasso، اهل ایتالیا می‌گوید: «جهان پهناور که در برابر دیدگان ماست، زیباست. زیرا جمال پرتوی است که از کانون یزدانی بر عالم وجود تافته است. از این‌رو ادبیّات که وصف زیبایی می‌کند باید به طبیعت نزدیک و عامل تجسّم جمال آفرینش باشد. «افلاطون» معتقد است که شعر گویی شاعران به اتکاء نیروی یزدانی است. او می‌گوید خداوند عقل را از شاعران می‌گیرد و آنان را چون وسیله‌ای برای بیان مقاصد آسمانی و روحانی به کار می‌برد. «پل دوکا» گوید:

«یک هنر بیش نیست و آن هم شاعری است که الفاظ الوان و الحان و خطوط همه

برای آرایش تارک آن به کار می‌رود».

«کانت» شاعری را والاترین هنرها می‌پندارد و می‌گوید: «شعر غذای روح و فکر آدمی و آموزنده است». شعر خواسته دل است. از این‌رو بر دل‌های مشتاق می‌نشیند.

نظامی عروضی در چهار مقاله ضمن مبحث شاعری چنین گوید:

«شاعری صناعتی است که شاعر بدان صناعت اتّساق مقدّمات موهمه کند و التئام قیاسات منتجه بر آن وجه که معنی خرد را بزرگ گرداند و معنی بزرگ را خُرد، و نیکو را در خلعتِ زشت باز نماید و زشت را در صورتِ نیکو جلوه کند(۱)».

ادبیّات نمایش پرده‌ای از آثار طبیعت است. به گفتهٔ «جان هرنیگتون» Hernigton sir john، شعر یکی از بزرگترین وسایل تعلیم خداشناسی و تحریض بشر به کشف حقیقت مطلق است. شعر تقلیدی از کارهای بشر یا افسانه‌هایی است که از حقایق زندگی ساخته شده، در آن وزن و آهنگ به کار رفته است.

شعرا راهنمایان مردم عامی و سرمشق طالبان مکتب حکمت و فلسفه‌اند. شاعر رهبر عالم بشریت و منادی اخلاق و مبشّر خیر و خوبی و صلاح و عفاف است. به همین جهت نظامی گویندگان را متعاقب پیمبران و اولیا قرار داده، گوید:

پیش و پس وان به صف کبریا   پس شعرا باشد و پیش انبیا

مبنای شعر بر مجاز و کنایه و استعاره و به گفتهٔ بعضی بر دروغ‌پردازی استوار است. چنانکه گفته‌اند:

در شعر مپیچ و در فنّ او   چون اکذب اوست احسن او

«آگریپا» Agrippa، دانشمند طبیعی‌دان نیز معتقد است که: «شعر دستگاه دروغ‌پردازی است و هر چه دروغ‌تر باشد لطف آن بیشتر است و خاطر نادانان را مسرت و انبساط می‌بخشد و موجب سبکسری و خطا و هوسرانی و اشتباه می‌شود».

او غافل است که شعر دارای معانی تحت‌اللّفظی و حقایق اخلاقی و فلسفی است و بسیاری از خصایص عالیهٔ روح بشری از آن استخراج می‌شود. به عقیدهٔ «بیکن» شعر قسمتی از دانش بشری است که در اختیار الفاظ مقیّد و در آوردن معانی آزاد و به هر تقدیر نمایندهٔ اندیشه‌های انسانی است. شعر با قوانین اخلاقی و نشاط درونی رابطه‌ای نزدیک دارد.

«بن جانسون» انگلیسی گوید:

«شاعر هنرمندی است که به وسیلهٔ تقلید یا نمایش وقایع، آثاری ارزنده خلق

---

(۱) چهار مقاله، مقالت دوم، ص ۴۲.

می‌کند». او معتقد است که شعر به نقاشی بسیار نزدیک است. چون این دو مظهر هنری هر دو تقلید می‌کنند و هدف آنان ایجاد نشاط در بیننده و شنونده است. شخصیّت شاعر در شعر او نهفته است و مقام اثر و مؤثّر در ردیف یکدیگر است. «شللی» انگلیسی شعر را موجد نفوذ اخلاقی در روح آدمی می‌پندارد و چنین می‌نگارد:

«شعر خوب سجیهٔ خاص متداول را توصیه می‌کند چه، خلق شریف، خود زادهٔ درجات کمالِ حیات اعتیادی است».

«بندتو» Bendetto، از ایتالیا گوید: «طبیعتی که شعر دربارهٔ آن سخن می‌گوید طبیعت جهانی است که ما با عشق سوزان در آرزوی وصال او هستیم و در خلال آثار گوینده‌ای که اثرش را می‌خوانیم به جستجوی وی می‌پردازیم و برای خود عالمی رنگین و خیالی می‌سازیم و در واقع اندیشهٔ یافتن زیبایی هستیم که خود ظاهر نیست ولی پرتو او از خلال آثار گویندگان پدید است. خاصّه که زیبایی در عالم طبیعت جلوه‌ای مخصوص دارد و در جهان معانی به رنگهای مختلف دیده می‌شود...».

شعر در لغت به معنی «فهم» و در اصطلاحِ منطقی آنچه خیال‌انگیز است و در عرف ادیبان، کلامی است که مخیل و موزون مقفّی باشد. بعضی معتقدند لفظ شعر، معربِ شیر است که در لغت عبری به معنی آواز و سرود می‌باشد. فیلسوف بزرگ، ابوعلی سینا در کتاب «شفا» شعر را چنین تعریف می‌کند:

«الشعر کلام مخیل مؤلف من اقوال ذوات ایقاعات متفقه و متساویه مکرره علی اوزان متشابهة الخواتیم».

خواجه‌نصیرالدّین طوسی در اساس الاقتباس شعر را بدین شرح یاد می‌کند: «کلام موزون به اشتراک اسم بر دو معنی افتد. یکی حقیقی و آن قولی بود که جهات ملفوظ او را به حسب حرکات و سکنات عددی ایقاعی باشد. دوّم مجازی و آن هیئتی باشد سخن را از جهت تساوی اقوال او به حسب ظاهر شبیه به وزن. چنان که خسروانی‌های قدیم بوده. لغت شعر را برخی به واسطهٔ دقتی که در آن به کار می‌رود از شعر گرفته‌اند.

جامی گوید:

شعر شعر خیال بافتن است — بهر این شعر مو شکافتن است

بعضی آن را از شعور به معنی دانستن به حساب آورده‌اند. صاحب قاموس‌اللغّة گوید:

«اطلاق شعر بر اقوال منظوم به سبب شرف وزن و قافیه آن است. موضوع شعر اندیشه و خیال و بیان تأثّرات قلبی گوینده است. موضوع ادبیّات آزمایش است و این تجربه باید از ذهنی به ذهن دیگر منتقل شود. زبان شعر زبانی است که ازمایش شاعر را بتواند با وضوح تمام توصیف نماید. شعر زادهٔ انفعالات و تأثّرات شاعر، و تصّور زنده

جمال دل‌آرای طبیعت است. شعر مشروط به وزن و قافیه نیست. باید موجب انقباض و انبساط شود. به همین جهت وزن و قافیه و موسیقی از لوازم تزیینی شعر به شمارمی‌آید خاصّه اگر شعر با لحنی خوش توأم باشد و تناسب حال و مقام و طرز بیان رعایت گردد، اثر آن به مراتب قوی‌تر است».

عدّه‌ای ادب را به معنی حسن تناول و ظرف که همان کیاست و یا دانش و فرهنگ است، می‌دانند و معتقدند ادب ریاضتی پسندیده است که انسان بدان وسیله به فضیلتی آراسته می‌گردد و وسیله‌ای برای احتراز از لغزش در اختیار می‌گیرد. به گفتهٔ «جرجی زیدان» ادب شامل علوم ادبی چون؛ نحو، لغت، عروض، قوافی، تصریف، تاریخ انساب، و صنایع شعری است.

شعر انواع مختلفی مانند؛ حماسه، وعظ، حکمت، تغزّل، تشبیب، مرثیه، هجو، وصف، مطایبه، حکایت، عتاب و شکویٰ دارد. بعضی نیز شعر را به سه قسم؛ اخلاقی، وصفی و داستانی (روایی) تقسیم می‌کنند. اروپائیان شعر را غنایی (لیریک)، قصصی (اپیک) و تمثیلی می‌دانند.

ادبیّات بیان عالی مقصود به وسیلهٔ کلمات است و به شعر و نثر تقسیم می‌شود. شعر هم، یا میزانی است که در آن رعایت کوتاهی و بلندی هجاها به عمل می‌آید و یا موزونی که با ضرب منطبق می‌گردد و یا هجایی می‌باشد و همین وزن و میزان که مبنای موسیقی به شمار می‌آید، مایه امتیاز شعر از نثر است و نثر نیز یا مرسل است یا مسجّع، که خود دارای عناصر احساسی و شور هیجانی است و حتّی موسیقی خاصّ برای قسمتی از آن چون «مناجات خواجه‌عبدالله انصاری» و نثر مسجّع سعدی می‌توان قایل شد. نثر مظهر شخصیّت و نوشتهٔ هر کسی نمونه‌ای از خود اوست.

«پل والری» Paul valery آواز و نثر را دو زینت اصلی شعر دانسته و معتقد است که قرینه‌سان این دو پدیدهٔ روح را در میان گرفته‌اند. «سوارس» Suares عقیده دارد شعر نوعی موسیقی است که در آن خیال مبّدل به احساس می‌شود. در واقع شعر بی‌آنکه خود بیندیشد ایجاد شور و هیجان می‌کند. احساس را به خیال و خیال را به تجسّم آنچه در طبیعت موجود است مبّدل می‌سازد. شاعر نخست بر اثر هیجانی می‌اندیشد، فکر،او را به عالم تخیّل می‌کشاند. خیال به زیور تصوّر آراسته می‌شود و این دو بر اثر وجدان و یا الهام موجب بروز کلماتی می‌گردد که به واسطهٔ وزن در زمرهٔ یکی از انواع شعر به شمار می‌آید و در واقع موسیقی کلمات، معانی خاصی به وجود می‌آورد. از این تعبیر می‌توان مانند «والری» به یک نوع خویشاوندی بین صدا و معنی معتقد شد و شاعری را چنین تعریف کرد:

ترکیب ساختن احساسات و تخیّلات و صور ذهنی با کلمات و اوزان.

شعر یا رزمی است که طی آن کارهای دلیرانه برگزیدگان ملّتی مجسّم می‌شود، یا بزمی، که مظهر تخیّلات و احساسات و باریک‌اندیشی و سوز و گداز روح بشری است و یا نمایشی است که تصادم افراد را با سرنوشت و میدان فعّالیّت آنان را در عرصهٔ تنازع بقا مشخص می‌سازد. بدیهی است اگر شاعری، نویسنده هم بوده، از موسیقی نیز بهره‌ای برده، به نقّاشی نیز آشنا باشد، هنرهای او به یکدیگر نزدیک و هر یک مکّمل دیگری می‌گردد. «شوپنهاور» گوید: «قصد هر هنرمندی نزدیکی و شباهت به موسیقی است». «تاگور» نیز عقیده دارد و همچنین آرزو؛ که کاش چون نی چوپان می‌توانست ساده، راست و سرشار از موسیقی زندگی کند.

ارسطو در کتاب شعر خود اشعار کوتاه و ناقص را نمونه‌های قرون اوّلیهٔ زندگی بشر می‌پندارد. به زعم وی شعر کوتاه‌تر مقاطع کمتری دارد، به همین جهت آهنگ و نغمهٔ آن کمتر است. این حکیم، شعر قدیم را واجد مقاطیع مکرر و موزون و رجزهای مختصر و مسّجع می‌انگاشته، می‌پنداشته که مجموع چامه و سرود شعر محسوب می‌شود.

متقدّمان محاکات و تخیّل را رکن اصلی و متأخران وزن و قافیه را پایهٔ اساسی شعر تصوّر می‌کنند. ارسطو می‌گوید: شعر حقیقی باید دارای ارکان سه‌گانه؛ تشبیه، وزن و نغمه باشد. صاحب مناظرالانشاء معتقد است که وزن و قافیه هر دو موجد شعر است. او گوید: وزن بی‌قافیه شعر نیست و قافیهٔ بی‌وزن شعر به حساب نمی‌آید. «جاحظ» در «البیان و التبین» گوید: ایرانی‌ها به الفاظ و کلمات به درجه‌ای شدومد می‌دهند و نغمه را پست و بلند می‌نمایند که قبض و بسطی حاصل و به وزن و لحن داخل گردد.

«ابن الرشیق» در کتاب «العمده» گفته است: الشعر کالرخصة فی الفقه لایقدم علیها الاالفقیه. و این نظر البته برای شاعر واقعی صادق است. زیرا شاعر کسی است که به قوّهٔ ابداع خود ببالد نه آنکه آثار دیگران را به نام خود بخواند. شعر با نوع بشر به وجود آمده، و با ترقی انسان به کمال کنونی نایل گردیده، از اصوات طبیعی ترکیب یافته است.

عنصرالمعالی در کتاب «قابوسنامه»[1] مبحثی در رسم شاعری نگاشته که عیناً نقل می‌شود:

«و اگر شاعر باشی جهد کن تا سخن تو سهلِ ممتنع باشد. بپرهیز از سخن [غامض] و چیزی که تو دانی و دیگران را به شرح آن حاجت آید، مگوی که شعر از بهر مردمان گویند نه از بهر خویش. و به وزن [و] قافیهٔ تهی قناعت مکن، بی‌صناعتی و ترتیبی شعر

---

(۱) قابوسنامه، باب سی و پنجم، در آیین و رسم شاعری، ص ۱۸۹.

مگوی که شعر راست ناخوش بود، علحی باید که [بود] اندر شعر زخمه و اندر صوت تامردم راآید، با صناعتی به رسم شعرا چون: مجانس و مطابق و متضاد و متشاکل و متشابه و مستعار و مکرّر و مُردّف و مزدوج و موازنه و مضمر و مسلسل و مسجّع و ملّون و مستوی و موشّح و موصّل و مقطّع و مخلّع و مسمّط و مستحیل و ذوقافیتین و نجر و مقلوب و مانند این.

امّا اگر خواهی که سخن تو عالی نماید بیشتر مستعار گوی و استعارت بر ممکنات گوی و اندر مدح استعارت به کار دارد. اگر غزل و ترانه‌گویی سهل و لطیف و ترگوی و به قوافی معروف گوی، تازیهای سرد و غریب مگوی، حسب حالهای عاشقانه و سخن‌های لطیف و امثال‌های خوش به کار دارد. چنانکه خاص و عام را خوش آید تا شعر نو معروف گردد. وزن‌های گران عروضی مگوی که گرد عروض وزنهای گران، کسی گردد که طبع ناخوش دارد [و] عاجز باشد از لفظ خوش و معنی ظریف. امّا اگر بخواهند بگویی روا بود. ولکن علم عروض نیک بدان و علم شاعری و القاب و نقد شعر بیاموز تا اگر میان شاعران مناظره اوفتد یا با تو کسی مکاشفتی کند یا اتمحانی (امتحانی) کند عاجز نباشی و این هفده بحر که از دایرهای عروض پارسان برخیزد، نام دایرها و نام این هفده بحر چون: هزج و رجز و رمل و هزج مکفوف و هزج اَخر [ب] و رجز مطوی و رمل مجنون و منسرح و خفیف و مضارع و مضارع اخرب و مقتضب و مجتث و متقارب و سریع و قریب و قریب اخرب و آن پنجاه و سه عروض و هشتاد و دو ضرب که درین هفده بحر بیاید، جمله معلوم خویش کن. و آن سخن که گویی اندر شعر، در مدح و غزل و هجا و مرثیت و زهد، دادِ آن سخن به تمامی بده و هرگز سخن ناتمام مگوی و سخنی که در نثر نگویند تو اندر نظم مگوی که نثر چون رعیت است و نظم چون پادشاه و آن چیز که رعیت را نشاید پادشاه را هم نشاید. و غزل و ترانه تر و آبدار گوی و مدح قوی و دل‌گیر، و بلند همت باش، سزای هر کس بشناس و مدح چون گویی قدر ممدوح بدان، کسی را که هرگز کاردی بر میان نبسته باشد مگوی که تو به شمشیر شیر افگنی و به نیزه کوهِ بی‌ستون برداری و به تیر موی بشکافی، و آنکه هرگز برچیزی ننشسته باشد اسب او را به دُلدُل و بُراق[۱] و رخش و شبدیز ماننده مکن، بدان که هر کسی را چه باید گفتن. امّا بر شاعر واجب است از طبع ممدوح آگاه بودن و بدانستن که وی را چه خوش آید، آنگه وی را [چنان] ستودن که وی خواهد که تا آن نگویی که خواهد تو را آن ندهد که تو خواهی. و حقیر همّت مباش، در هر قصیده خود را بنده و خادم مخوان الّا در مدحی که

---

(۱) نام مرکب پیامبر (ص) در شب معراج. و هر اسب تیز و رونده.

ممدوحِ آن ارزد و هجاگفتن عادت مکن که همیشه سبوی از آب درست نیاید. امّا بر زهد و توحید اگر قادر باشی تقصیر مکن که به هر دو جهانت نیکویی رسد. و اندر شعر دروغ از حد مبر، هر چند دروغ در شعر هنرست، و مرثیت دوستان و محتشمان نیز واجب دار امّا غزل و مرثیت از یکی طریق گوی و هجا و مدح بر یک طریق، اگر هجا خواهی گفتن [و] ندانی همچنانکه کسی را در مدح ستا[یی]، ضدّ آن مدح بگویی و هر چند ضدّ مدح بود هجا باشد و غزل و مرثیت همچنین. و هر چه گویی از جعبهٔ خویش گوی، گرد سخنان مردمان مگرد [که] آنگه طبع تو گشاده نشود و میدان شعر تو فراخ نگردد و هم بدان درجه بمانی که اول بوده باشی. بلی چون بر شاعری قادر شدی و طبع تو گشاده و ماهر گشت اگر از جایی معنی غریب شنوی و تو را آن خوش آید، خواهی که برگیری و دیگر جای استعمال کنی مکابره[1] مکن، به عینه هم آن لفظ را به کار مبر، اگر در مدحی معنی بود خود در هجوی به کار برو اگر در هجوی بود در مدحی به کار بر و اگر در غزل شنوی در مرثیتی به کار بر و اگر در مرثیتی شنوی در غزل به کار بر تا کسی نداند که آن از کجاست. اگر ممدوح طلبی و اگر کار بازار کنی مُدبر روی[2] و پلیدجامه مباش، دایم تازه‌روی باش و خنده‌ناک باش و حکایت و نوادر مسکته و مضحکه بسیار یادگیر که در پیش مردم و پیش ممدوح ازین جنس شعرا را نگزیرد.

فرق بین نظم و نثر و بیان شعر فارسی قبل از اسلام:

در آغاز، خاصّه قبل از اختراع عروض تفاوتی بین نظم و نثر وجود نداشته است. چه علوم در سینه‌ها محفوظ می‌ماند و هیجانات و ابراز احساسات و خواسته‌های درونی به وسیلهٔ خطابه بیان می‌شده است و در واقع قدیمی‌ترین شعر جهان گفتارهای هیجان‌آمیز بوده است. اتفاقاً کهن‌ترین آثار مدون بشر نیز به صورت نظم است مانند «گاثا»های زردشت و «ایلیاد» هُمر و «ویدا»ی هندوها و بخشی از مزامیر داود و قصاید سلیمان و حماسه‌های ملّی چین و ژاپن. قدیمی‌ترین اشعار منسوب به ایوب (مندرج در سفر ایوب) است که قدمت آن به بیست قرن قبل از میلاد مسیح می‌رسد. همچنین «ودا»ها که از لحاظ نظم به صورت موسیقی است به قرن ۱۲ ق. م مربوط است، از کهن‌ترین شعرهای بشر به شمار می‌رود. قرآن کریم هم از سنخ شعر است. چه عبارات آن دارای آهنگ خاص و اکثر مسجّع و تقسیمات آن نیز منظم و منطقی است. بعدها که دانش آدمی فرونی یافته، نثر خاص هم آغاز گردیده است. در واقع نثر تقلیدی از شعر بوده است و

---

(۱) مکابره کردن: بزرگی کردن با دیگری.
(۲) مُدبر روی: گرفته روی و ترش روی.

پیوسته شعر برای اثبات این برتری بر پیرایه‌های خود افزوده است.

شعر نخست بسیار ساده و بی‌پیرایه و حتّی فاقد قافیه و دور از قواعد عروض[۱] و عاری از آهنگ بوده است. و این موضوع از گاثاها[۲] که قدیمی‌ترین اثر منظوم کشور ما و مناجات زردشت با آفریدگار خویشتن است، به خوبی آشکار می‌گردد. گاثاها اشعاری بدون قافیه و ۱۲ تا ۱۴ هجایی است. پس از گاثاها قدیمی‌ترین شعر هجایی اوراقی است که در «تورفان» (در حوالی ترکستان چین ـ حوالی کاشفر) بعد از جنگ بین‌المللی اول کشف شده. این شهر تا ظهور چنگیز مرکز مانویان بوده، و آثاری برجسته از گذشتهٔ افتخارآمیز ایران مانند شاپورگان که به خط و زبان پهلوی به نام شاپور اول تدوین شده است و مهرک‌نامه که به خط اویغوری نگاشته گردیده، از آنجا به دست آمده است. دکتر «آندریاس» مستشرق پهلوی خوان آلمانی نخستین بار این آثار را خواند و زبان این اوراق را پهلوی پارتی تشخیص داد. متون این برگ‌ها اشعاری هجایی است و از آن جمله این شعر است:

روژ نداد برازنند از تنواری اوی درخت   خورشیدی روشن او پور ماهی بر ازاک

که ضمن آن مانی به درخت نور اشاره می‌کند.

در تاریخ قم هم بعضی ابیات موجود است که مؤلف آن، آنها را به قبل از اسلام نسبت می‌دهد. در تاریخ سیستان نیز سرودی است به نام «کرکوییه» که به گفتهٔ نویسندهٔ کتاب متعلق به گبرکان است. این سرود مربوط به آتشکدهٔ کرکویه است که بین زرنگ (پایتخت سیستان) و هرات قرار داشته است. صاحب تاریخ سیستان می‌گوید: آتش این آتشکده هوش (جان)گرشاسب است و گبران به صورت کرگویه بدین معنی توسل می‌جویند. سرود کرکویه هفت هجایی و چنین است:

---

(۱) خلیل‌بن احمد، نخستین کسی است که بحور شعری را تحت نظم بیرون آورد. در ایران در اواخر قرن دوم و یا اوایل قرن سوّم شروع به تقلید عروض عرب کردند و خود نیز برای فهلویات که دارای اوزان مخصوصی است عروض تازه اختراع نمودند و بعضی از بحور عرب را هم اصولاً به کار نبزدند و از جمله پنج بحر: مدید، طویل، بسیط، وافر و کامل درخور تقلید فارسی زبانان نبود و اگر شاعری بنا بر تکلّف و طبع آزمایی چیزی هم در این باب ساخته باشد، قابل توجه نیست. مانند:

به کاری چرا کوشی کزان کار مر ترا   همی عاقبت خواهد رسیدن پشیمانی.

(که در بحر طویل است).

(۲) گاثه، که در پهلوی گاس و در زبان دری گاه شده، به معنی وقت و زمان که پساوند زمان مانند شامگاه است. همچنین به شکل دستان‌های موسیقی چون سه‌گاه و چهارگاه و نیز به صورت اندرگاه‌مان (خمسه مسترقه) که همان پیچ‌گاه اوستا است که هر روز دعایی می‌خوانده‌اند بیرون آمده، به معنی مقام هم آمده: چون بارگاه.

فـــرخت بـادا روش[۱] خنیده گرشاسب هوش
همی پرست از حوش نـــوش کـن مـی‌نوش
درست بــــدا گـــوش به آفرین نهاده گوش
دی گـــذشت و دوش همیشه نیکی کـوش

شاها خدا یگانا به آفرین شاهی

در یادگار زریران و درخت آسوریک که مناظره بین خرما و بز است نیز اشعاری دیده می‌شود که قطعاً به قبل از اسلام تعلق دارد. به زعم آندریاس کتیبهٔ حاجی‌آباد متعلق به شاپور اول با شعری بیست هجایی پایان می‌پذیرد و چنین است:

کـــی چـــیذاغـی الـندری چیذی کی دستی نیوی است
هـان پـاذی پـذاین در کی ایــــونها اذی و تـــیری
اوهـان چـیذاغـی ایـواستی پس کی تیری اوهـان چیذاغ

اوگندی اوی دستی نیو

یعنی مردی که این بنا به طرف مغرب بنا کرده است و دستش نیکوست پا در این دره نهاده و تیری به سوی این بنا رها کرده است. پس مردی که تیر به جانب این بنا انداخت دستش نیکو است.

اکثر مورخان به بهرام گور نیز بیتی نسبت می‌دهند. «عوفی» در لُباب‌الالباب گوید:

«وقتی آن پادشاه در مقام نشاط و موقع انبساط این چند کلمه موزون به لفظ راند:

منم آن شیر گـله مـنم آن پـیل یـله نام من بهرام گور و کـنیتم بـو جـبله

شمس قیش و ثعالبی و مسعودی نه تنها همین بیت را با اختلافاتی نقل می‌کنند بلکه شعر عربی و فارسی به بهرام نسبت می‌دهند. ابن خردازبه در «المسالک و الممالک» مصرعی به بهرام نسبت می‌دهد بدین صورت:

«منم شیر شلنبه[۲] و منم ببر تله»

از قرن اوّل اسلام هم اشعاری باقی مانده که قطعاً دنبال شعر در دوران ساسانی است. از جمله شعری در هجو «اسدبن مسلم» برادر «قطب‌بن مسلم» سردار عرب در بلخ، از زبان کودکان گفته شده، که در تاریخ طبری مضبوط است. این شعر پس از شکست وی در ختلان سروده شده، چنین است:

از خـــــتلان آمــــذیه بـــــرو تــباه آمـــذیه

---

(۱) «روش» به معنی فروغ و «خنیده» به معنی پسندیده، «نوش» به معنی گوارا.
(۲) یکی از بلاد دماوند بوده است.

آبـــار بـــاز آمـــذیه　　　خشک نـــزار آمـــذیه

همچنین شعر یزیدبن مُفرِّغ حمیری[۱] که معرف شعر هجایی قرن اوّل اسلام و چنین است:

شـــراب است و نـبیذ است　　　عـــــصارات زیـــیب است

سمیّه رو سپید است

در دوران جهانداری ساسانیان سه نوع شعر متداول بوده است:

۱. سرود[۲] یا سرواد و یا سرود خسروانی که هشت هجایی و بدون قافیه و به قصاید بعد از اسلام شبیه بوده است. سرود در آن زمان بـرای آفـرین شـاهان و بـه خـصوص روزهای جشن و در پیشگاه آتش مقدّس و در حضور مؤبدان خوانـده مـی‌شده است. سرود آفرین مؤبد که در نوروزنامه مندرج است از نمونه‌های برجستهٔ سرودهای قدیم به شمار می‌آید.

۲. چکامک. چکامه نوعی از اشعار دوران ساسانی دوازده هجایی و شاید نوعی شعر روستایی و عشقی و وصفی بوده است. فردوسی گوید:

هـمه چـامه رزم خسـرو زدنـد　　　همی هر زمان چامه‌ای نو زدند

در کتاب خسرو قبادیان به نمونه‌هایی از چامه بر می‌خوریم «چامه مأخذ دو بیتی‌های بعد از اسلام است که در بحر هزج مسدّس سروده شده». در کتاب درخت آسوریک هم به این لغت بر می‌خوریم. در تاریخ قم هم داستانی دربارهٔ اردشیر نگاشته شده که مؤید ادعا تواند بود: اردشیر بابکان در اصفهان فتحی کرد و عدّه‌ای از پهلوانان را کُشت و سرِ آنها را با خود بُرد و در کنار رود «نیاسر» فرود آمد و فرمود خوان طعام بگسترانند. بدو گفتند برای زینت طعام گل از کجا آریم؟ اردشیر گفت: «آرایند خورن اور نیوان سر». یعنی خوردنگاه را به سر پهلوانان آرایش دهید. که بیتی ۱۲ هجایی می‌باشد. این بـیت مندرج در درخت آسوریک:

مکو کان تخت و فرست و بـات دانـان　　　موچک[۳] هیچ از کرند و رهنگ پـایان

دوازده هجایی و مانند شعری است که اردشیر هنگام طعام خوانده است.

۳. ترانه یا ترانک که اقسام هجایی و سه لختی و دارای ۸ یا ۷ یا ۶ هـجا و ضـرب و

---

(۱) این داستان دربارهٔ ابن‌مفرّغ به مناسبت هجوی است که از عباددر ۶۷ ه. کرده است و شرح آن در اغانی آمده. ابن‌زیاد او را شکنجه داد و با وضع بدی در شهر گرداند... بچه‌ها به او می‌گفتند به فارسی: این چیست؟ او نیز این بیت را به فارسی می‌خواند.

(۲) سرودخوانی همان تصنیف خوانی و به زعم بعضی، کاری لغو و گناه بوده است. کسایی می‌گوید:

بیاورم به جهان تا چه گویم و چه کنم　　　سرود گویم و شادی کنم به استعجال

(۳) تخته‌های کشتی هستند، دکل برای بادبان‌ها، موزه (کفش) از این می‌سازند.

گاهی قافیه بوده. در دوران اسلامی ترانه بر رباعی اطلاق می‌شد که با آهنگی خاصّ خوانده می‌شده است. صاحب المعجم دربارهٔ ابداع این نوع شعر معتقد است که کودکی[۱] زیبا و رعنا روزی با سایر کودکان در کوی، جوز می‌باخته است و بالبداهه این مصراع در وصف جوز خود گفته است: «غلطان غلطان همی رود تا لب گو».

پس از دو قرن پریشانی و سیه‌روزی از آغاز قرن سوم قیام‌های استقلال طلبانه‌ای در خراسان بر علیه تازیان بوجود آمد تا در سال ۲۵۳ هجری یعقوب لیث رایت استقلال برافراشت و نخستین سلسله سلاطین ایرانی بعد از اسلام را پی افکند. چون دوران اقتدار صفاریان به سالی چند محدود بود و با آنکه در صدد احیای استقلال ایران بودند کاری مهّم از پیش نبرد و این رسالت را به دودمان اصیل سامانی واگذاشتند و گذشتند.

دوران سامانیان

سامانیان که در حدود یک قرن (از ۲۷۹ تا ۳۸۹ هجری) حکومت کردند فرصتی مناسب برای ادای دین خود به مام میهن یافتند والحق مصدر خدمات ارزنده‌ای در استوار ساختن ارکان استقلال ادبی ایران قرار گرفتند تا حدی که می‌توان نخستین دورهٔ ادبی ایران را ادبیّات دوران سامانیان نامید. سامانیان روزی پرچم اقتدار برافراشتند که نفوذ و تعّصب امرای عرب و دست‌نشاندگان بی‌حمیت آنان زبان عربی را به تدریج جایگزین پهلوی ساسانی می‌ساخت و به ریشه‌کن ساختن این خصیصهٔ ملی می‌پرداخت، سلاطین سامانی به گویندگان با دیدهٔ احترام نگریستند. مجالس بحث و تحقیق و مناظره و مشاعره بر پا و خود در آن شرکت نمودند. به شعرا اصالت گرانمایه بخشیدند و در دربار پر شکوه خود مقامی ارجمند برای آنها قایل شدند.

دوران غزنویان

بعد از دوران پر شکوه سامانیان نوبت به غزنویان رسید. غزنویان در حدود دو قرن که بیش از نیم قرن آن در ایران و بقیّه در هندوستان سر شده (از ۳۶۶ تا ۵۸۳ هجری) حکمروایی کرده‌اند. گر چه دوران زمامداری این خاندان در کشور ما چندان به طول نیانجامیده، به واسطهٔ ظهور گویندگان و نویسندگان بزرگ از درخشان‌ترین ادوار ادبی ایران به شمار می‌آید. در هند این خاندان پس از فرار مسعود به سال ۴۳۱ بدان سامان، به

---

(۱) دولتشاه سمرقندی کودکِ جوز باز را، پسر یعقوب صفاری می‌داند و می‌گوید، مصرع امیرزاده به گوش یعقوب خوش آمد. نُدما را خواست. ابودلف عجلی و ابن‌الکعب آن را از بحر هرج یافتند و سه مصرع بر آن افزودند و بعدها به رُباعی موسوم شد.

تشویق شعرا و نثرنویسان پرداختند. از جمله نصراللّه‌منشی کتاب کلیله و دمنه را در زمان فرمانروایی بهرامشاه در آن سرزمین به فارسی برگردانید.

دوران سلجوقی و خوارزمی

طُغرل‌بن میکائیل سلجوقی پس از متواری ساختن مسعود غزنوی به هند در سال ۴۳۲ هجری بنیان حکومتی را که بیش از یک قرن و نیم (از ۴۳۲ تا ۵۹۰) با نهایت قدرت دوام داشت پی‌ریزی نمود و به سال ۵۹۰ که طغرل سوّم در جنگ با خوارزمشاه کشته شد، سلسله خوارزمشاهی که از سال ۴۹۱ حکومت آنان در خوارزم برپا شده بود تا ۶۲۸ که جلال‌الدین خوارزمشاه در کردستان ناپدید گردید به قدرت رسیدند. این دو خاندان در پیشرفت علم و ادب کوشیده، گویندگان و نویسندگان برجسته‌یی را در کنف حمایت خود پرورانیده‌اند.

تصنع و اصرار بعضی از گویندگان در به کار بردن صنایع لفظی مانند: قطران و عبدالواسع و عمعق بخارایی و رشید وطواط که سعی در استعمال تجنیس، لفّ و نشر، ترصیع، موازنه و التزام داشتند. همچنین شیوع افکار دینی و ریاضی و حکمت و عرفان به وسیلهٔ افرادی چون: ناصرخسرو، خیام، انوری و سنایی، سبب ضعف و انحطاط سبک خراسانی گردید و با آنکه این گویندگان هر یک به کار خود مشغول بودند و در قلمرو دیگری دخالت نمی‌کردند کم‌کم از آمیختن این افکار و دانش‌ها معجونی به وجود آمد که نمونهٔ آن را در اشعار خاقانی و نظامی که به اواخر قرن ششم ارتباط می‌یابند، به خوبی می‌توان دید. پیروی از اصول عرفان و تصوّف در شعر ایران که از این دوران شروع شد اثری شگرف در سبک شاعری و نویسندگی مردم میهن ما بوجود آورد که در خور تأمل است. تصوّف ایران ترک ظواهر، تزکیه و تصفیهٔ نفس از آلایشات جهان مادّی، توّجه به باطن برای وصول به مبدا جمال و کمال است. و به این ترتیب کم‌کم سبک عراقی پایه‌ریزی شد.

دوران مغول

چنگیز که چون مصیبتی تاریخی و جاودان در اوایل قرن هفتم به کشور ما تاخت و بلاد آن روزی ایران را که چشم و چراغ شهرهای جهان بودند با خاک یکسان ساخت، غمی ابدی در تار و پود ادب و موسیقی ایران برجای گذارد و طی قریب یک قرن که اولاد او بر این مرز و بوم حکومت کردند، ضعف و فتوری عمیق در ارکان ادبیات بوجود آوردند و اگر کسانی چون شیخ حسن ایلخانی و شیخ حسن چوپانی در عراق و آذربایجان

و قراختائیان در کرمان و خاندان بنی‌کرد در هرات و آل‌مظفر در فارس و اتابکان آسیای صغیر نبودند و از اضمحلال ادب و دانش ایران جلوگیری نمی‌کردند، جز یأس و آمیزش با مرگ و عوارض آن چیزی از تمدّن درخشان نیاکان ما پایدار نمی‌ماند.

دوران صفویّه

خوشبختانه با ظهور شاه اسمعیل صفوی حکومتی ایرانی بوجود آمد. خاندان صفوی که قریب یک قرن و نیم (۹۰۶ تا ۱۱۵۰) حکمروایی داشتند نخستین سلسلهٔ بزرگ ایرانی پس از حملهٔ مغول‌اند که با سیاستی مدبّرانه و نیروی شمشیر، گردنکشان داخلی و خارجی را بر جای خود نشانیدند و با پشتیبانی از تشیع و آمیختن تصوّف با شیعه‌گری رنگی ملّی به پندار مردم کشور بخشودند. در این عصر که شاهان در دین متعصب و به واسطهٔ جنگهای پی‌درپی در تلاش آبادانی مملکت بودند مجالسی برای تشویق شُعَرا و سخنوران نمی‌یافتند. به همین جهت و نیز به واسطهٔ تشویقی که سلاطین گورگانی هند از گویندگان ایران به عمل می‌آوردند هندوستان مرکز تازه‌ای برای علم و ادب ایران گردید. محیط هند و تأثیری که در افکار گویندگان برجای گذارد، باریک‌اندیشی و تشبیهات و استعارات دور از ذهن متداول و سبک عراقی به روش هندی مبدّل گردید.

دوران افشاریّه، زندیّه، قاجاریّه و عصر مشروطه

بعد از دوران صفویّه، نخست کوکب هستی نادر افق زندگی سیاسی و اجتماعی ما را روشن و شکستهای گذشته را که بر اثر اهمال و غفلت شاه سلطان‌حسین پیش آمده بود جبران ساخت. سرزمین هند را تسخیر کرد و زبان اردو را که امروز روش مکالمه‌ای قسمت اعظم شبه‌قارهٔ هند است پی‌ریزی نمود. پس از او کریم‌خان زند در جنوب با عدل و داد و ایجاد آسایش و رفاه برای مردم حکومت کرد و خاندان قاجار نیز با کوشش بسیار به حکومت رسیدند. گر چه از لحاظ سیاسی و عهدنامه‌هایی که با روسیهٔ تزاری منعقد ساختند ننگی ابدی بر چهرهٔ دوران زمامداری خود بر جای گذاردند ولی از لحاظ تشویق شعرا خاصّه در دوران ناصرالدّین شاه قدمهایی برداشتند که با در نظر گرفتن مقتضّیات جهان و افتتاح باب مراوده نزدیک با اروپاییان و ترجمهٔ آثار آنان مقدّمات تحّول فرهنگی و مطبوعاتی ایران فراهم و با اعلام مشروطیّت زمینه برای ترقی عصر جدید آماده گردید.

این دوران از لحاظ شعری عصر برگشت ادبی و در واقع مراجعه به سبک خراسانی و عراقی است. چه ابتذال سبک هندی در اواخر عصر صفویّه به حدّی رسیده بود که چاره‌ای جز تغییر روش به نظر نمی‌رسید.

موسیقی



موسیقی مبیّن و موجد احساسات است. موسیقی بخشی طبیعی و زادهٔ صوت و از نیازمندیهای نخستین بشر به شمار می‌آید افلاطون موسیقی را برای نشو و نمای آدمی لازم می‌شمارد و معتقد است که این هنر بر دقت، هوش، مشاهده و استنباط و عواطف روحی بشر می‌افزاید و می‌گوید سخت‌ترین جسم و نفوذ ناپذیرترین روح را به من بسپارید تا به نیروی موسیقی و ورزش زنگ کدورت را از روان وی زدوده و مردی هوشیار و سلحشور به شما تحویل دهم. «بتهوون» موسیقی را قوی‌ترین وسیلهٔ مؤثر در روح انگاشته و می‌گوید:

موسیقی از قلب بر می‌خیزد و بر دل می‌نشیند. «واگنر»[1] معتقد است، آنجا که کلام باز می‌ماند موسیقی آغاز می‌گردد. او می‌گوید: من موسیقی را تنها وسیلهٔ لذّت گوش به شمار نیاورده، بلکه آن را بزرگ‌ترین محرک قلب و مهیج احساسات می‌دانم. به عقیدهٔ واگنر موسیقی عالی‌ترین هنرهاست او می‌گوید: موسیقی متعلق به دل است و جایی که دل نیست موسیقی هم وجود ندارد. به عقیدهٔ وی این پدیده روح آدمی با مطلب مجهول و غیر قابل درک را برای بشر توضیح و تفسیر می‌کند. موسیقی فن تجسّم عواطف است. موسیقی دان پردهٔ ساز را با فطرت بشری می‌سنجد. موسیقی نیز مانند شعر از طبیعت تقلید می‌کند.

ارسطو معتقد است که موسیقی طبایع پر هیجان و منقلب را آرام می‌سازد و چون داروی مسکّن التهاب درونی را تسکین می‌دهد. «میلتون» انگلیسی برای تفسیر گفتهٔ حکیم یونانی در دیباچه آلام سامسون گوید:

داستان غم‌انگیز به‌واسطهٔ ایجاد حس‌رحم‌و ترس سرشت‌بشر را از کدورت و زنگ مصفا می‌سازد. موسیقی نیز به‌گفتهٔ ارسطو هیجان و انقلاب را که در نهاد انسان نهفته

---

(۱) این جمله را بعضی به واگنر، برخی به «هانیه» و جمعی به «دبوسی» نسبت داده‌اند.

است آرام می‌کند.

«نیکلایویچ» معروف معتقد است که موسیقی شامل طبیعت و پر دامنه‌ترین اقسام هنرهای زیباست. او می‌گوید: اگر موسیقی را تنها هنر بنامیم از ارزش آن می‌کاهیم. موسیقی تنها برای لذّت و تفریح نیست، او ارکان وجود را به ارتعاش در می‌آورد و در قلبهای حساس گرمی مطبوعی ایجاد می‌کند. «شومان» گوید اگر به ترانه‌های ملّی گذشته گوش فرا دارید نه تنها سرچشمهٔ زیباترین آهنگهای بشری را در می‌یابید، صفات بارز و صفحات تاریخ درخشان ملل را نیز مطالعه و درک می‌کنید.

موسیقی وصف زندگی است؛ موسیقی زبان دل و مظهر عواطف رقیقهٔ بشری است.

«آلفرد دموسه» می‌گوید: موسیقی انسان را به شناسایی خداوند رهبری می‌کند و بشر را به سیر در عالمی که برای او مجهول است سوق می‌دهد. «لیونل» اختراع آهنگها را کار هوش می‌پندارد و عقیده دارد آهنگ موسیقی اختراعی است که افتخار کشف آن نصیب خاندان آدم است. انسان اوّلیّه از راه تقلید به اصواتی که در پیرامون خود می‌شنید به کشف موسیقی توفیق یافت. در هنر موسیقی آفرینش و اجرا با یکدیگر پیوندی ناگسستنی دارند. موسیقی از صوت بوجود می‌آید و صوت در طبیعت موجود است. تلاطم امواج، ریزش آب، وزش باد و غرش طوفان، همه موجد صوت‌اند ولی هر صدایی موسیقی اصلی به شمار نمی‌آید.باید صدا خوش‌آیند و از زیبایی که منبع اصلی هُنر است برخوردار باشد. به قول «نیچه» دنیا وقتی در خور زیستن است که طبق قانون موسیقی اداره شود. موسیقی از هر فرد وجود دیگری می‌سازد که با کالبد عادی تفاوت بسیار دارد. در این جسم ثانوی احساسات،مصّوت عواطف موزون و اندیشهٔ سرشار از آهنگ است. موسیقی، بشر را به دنیای رؤیاها و احلام فرو می‌برد و یا آنکه جزء فطرت است، وسیله گویا و هیجان‌آمیزی برای ارتقاء روح به عالم آفاق و انفس و نیل به کمال است.

موسیقی زبان گویای دل و فصیح‌ترین واسطهٔ معرفی احساسات است.

موسیقی از شعر بلیغ‌تر، از عشق لطیف‌تر، از نقاشی گویاتر و از رقص چابکتر است. زیرا رقص نمایندهٔ شهوات و مظهر حرکات طبیعی انسان است، که لطیف و موزون گردیده و برای معرفی فاقد نمونه کامل و مستند است. شعر نیز یک نوع تقلید و نقاشی اطاعت کورکورانه از طبیعت است. ولی در موسیقی تمام هنرها و زیباییها و وزن و آهنگ و رنگ‌آمیزی و حرکت و هیجان و تقلید و اختراع و لطف و صفا دست به کار می‌شوند و ترانه‌ای مطبوع به وجود می‌آورند که مظهری طبیعی و اصلی برای آن نمی‌توان معرفی کرد.

جمعی طبیعت و عواطف و تأثیرات روحی و مشهودات را منبع موسیقی می‌دانند، فرقه‌ای احساس[۱] را سرچشمهٔ آن می‌پندارند و هوش و قوّهٔ تفکر را نیز در این امر مؤثر می‌شمارند تا بتوان به احساس جنبهٔ زیبایی داد. برای انسان نخستین موسیقی و آنچه وزن و صوت است معرف قدرتهای آسمانی و ماوراءالطبیعی تلقّی می‌شده، به همین جهت نزد کلیهٔ اقوام تظاهرات اولیّه موسیقی در جشن‌های مذهبی و آیین جادوگری جلوه می‌کرده است و هیچ وسیله‌ای گویاتر برای تفسیر و تعبیر آنچه از حدود درک بشر خارج بوده نمی‌شناخته‌اند. پس موسیقی نخستین وسیلهٔ بیان نیازمندیهای غریزی انسان به شمار می‌آید.خاصّه که آدمی پس از آنکه زبان تکلمی و ملفوظ خود را به کار انداخت به وسیلهٔ اصوات موزون که نوعی موسیقی است ادای مقصود می‌کرده است.

عدّه‌ای‌از ارباب‌فنّ موسیقی‌را هنر حرکت تعریف‌و تحّرک‌را لازمهٔ‌هنر توصیف‌کرده، معتقدند:

باید موسیقی با تحوّلات[۲] زمان هماهنگ باشد. از اینرو «سرکی پروکوفیف» گوید: «موسیقی باید مقدّم بر هر خاصیّت دیگر طوری تنظیم شود که اندیشه‌ها و اجرای آن با وسعت زندگی منطبق گردد». موسیقی، هنر تفنی و آوازه‌خوانی است. موسیقی چون شعر زبان عاطفه و احساس است. موسیقی‌دان مانند شاعر می‌تواند به دانشی که بر اثر کوشش خود به دست آورده، بنازد. ولی به استعداد و الهام نباید ببالد، چه این خصیصه را از فطرت گرفته، خود در ایجاد آن نقشی بر عهده نداشته است. انسان احساسات و تأثرات خود را یا بوسیلهٔ مکالمه و یا توسط کردار و رفتار نشان می‌دهد. به همین جهت سه اصل؛ موسیقی، شعر و رقص که مبیّن حالات روحی توسط آهنگ یا لفظ و یا حرکات و سکنات است با یکدیگر توأم و در واقع هر سه عامل، فرزند مادری واحد که همان طبیعت است، می‌باشند و شاید به همین دلیل بوده که ارسطو رقص را از هنرهای زیبا می‌پندارد و معتقد است: «شعر و رقص به منزلهٔ دو شاخه از ریشه‌ای واحدند. موسیقی بزرگترین مظهر کوشش انسانی برای جاودان ساختن عُمر آدمی است. آهنگهای دلکش موسیقی، نمایندهٔ آنات زودگذر حیات، و زیر و بم نغمه‌های روح‌انگیز آن نمودار پیوستگی دقایق پیاپی زمان است.

به عقیدهٔ موسیقی‌دانان قدیم ایران، موسیقی در لغت به معنی الحان و در اصطلاح،

---

(۱) از طرفداران این عقیده از یونان قدیم Aristoxene، از ایتالیا Bascni، از آلمان Hugo Riemann، از فرانسه Charles Lalo را می‌توان نام برد.

(۲) عدّه‌ای به اقتضای روش «باروک» (شیوه و هنری که حرکت عامل اصلی آن به شمار است) موسیقی را هنر حرکت Artdemouvements گفته‌اند.

علمی است که بدان وسیله به احوال نغمات از حیث ملایمت و منافرت پی برند و کشش آنها را دریابند و آن‌را به‌دو بخش: اقاسم نغمات یا علم‌تألیف ـ بیان احوال ازمنه یا علم ایقاع تقسیم کرده‌اند.

«موسیقی زبان حال روح بشری است و هیجاناتی را که کلام قادر به تعبیر آن نیست بدان وسیله می‌توان تشریح کرد». موسیقی زبانی بین‌المللی به منظور ابراز آرزوها، انتظارها و عواطف و احساسات است و برای هر ملّتی به تناسب خصوصیّات ملی امتیازات معیّنی دارد. در هر قطعه موسیقی نغمه‌ها و الحان دارای معانی خاصّی است که مجموع آنها فلسفه وجود و مفهوم کلّی آن قطعه به شمار می‌آید. موسیقی دارای معانی دلپذیری است که با جملات عادی نمی‌توان آن مفاهیم را توضیح داد.

قدما موسیقی را متکی به ریاضیّات دانسته‌اند و آن را قسمتی از فلسفه به شمار آورده‌اند. ابوعلی سینا موسیقی را جزء چهارم حکمت ریاضی و در ردیف حساب و هندسه و هیئت قرار داده است. موسیقی نمایندهٔ ذوق و ترجمان تخیّلات است. متقدّمان اختراع موسیقی را به فیثاغورث نسبت داده، افسانه‌هایی دربارهٔ او نقل کرده‌اند و عقیده داشته‌اند که روح وی بر اثر تزکیه و ریاضت به عالم بالا انتقال یافته، آواز مطبوعی از جهان افلاک شنیده، در خاطر خود نقش داده، سپس از کلّه‌ای پوسیده که در صحرا دیده، با بستن و تَری اصوات فلکی استخراج کرده، به ساختن «رود» نایل آمده است.

شیخ شهاب‌الدین عجمی در رسالة الانعام گوید: لفظ موسیقی از آیهٔ «فاضرب بعصاک الحجر فانجبت منه اثنی عشرة عیناً» گرفته شده. هنگامی که بموسیٰ وحی شد عصای خود را بر سنگ بزند و از سنگ دوازده چشمه جاری شد و آب از هر چشمه به آهنگی خاص جریان یافت ندا آمد: «یا موسیٰ قی» یعنی ای موسیٰ این آهنگها را حفظ کن. به همین جهت از آن زمان فن سرود و ترانه به موسیقی موسوم شد.

عبدالحمید لازقی در رساله «زین الالحان فی علم التألیف و الاوزان» تعبیری جالب‌تر آورده است. او می‌نویسد: موسیقی مرکب از «موسی» و «قی» است. «موسی» در لغت یونانی نغمه و سرود و «قی» به معنی موزون و دلپسند است.

ابونصر فارابی در کتاب «الموسیقی» گوید: لفظ موسیقی یونانی و معنی آن الحان است. عدّه‌ای از قدما عقیده داشته‌اند که موسیقی صفت فلک اعظم است و علم موسیقی را بر اثر شرافت و علو ذاتی به فلک اعظم منسوب می‌کنند.

شیخ آذری صاحب جواهر الاسرار گوید: «مو» در لغت سریانی یعنی، هوا و «سقی» به معنی، گره است. یعنی موسیقی‌دان به واسطهٔ طراوت کار، گویی هوا را گره می‌زند.

افلاطون علم الحان را مبدا کلیهٔ علوم می‌انگارد. «هرمس» بابلی فن موسیقی را

شناسایی نظم امور طبیعی می‌داند. عده‌ای از قدما موسیقی را از حکمت و طبّ و نجوم منشعب دانسته‌اند و نواها و پرده‌های موسیقی را به عناصر اربعه نسبت داده، به منازل قمر و بروج سیّارات منسوبش شمرده‌اند. «ژان ژاک روسو» در کتاب اصطلاحات موسیقی این کلمه را از «موزار» عبرانی گرفته و معتقد است موسیقی در لغت عبری علم و صنعت است. موسیقی از لغت لاتین «موزا» Musa اقتباس شده است و منسوب به فرشتهٔ هنر و دانش و الههٔ نغمه و سرود است؛ «پس از آن اسکندر ۹ روز را به تشریفات مذهبی، به عدّهٔ ۹ موز (۹ ربةالنوع یونانی) اختصاص داده، جشنها گرفت».(۱) «شوپنهاور» گوید: موسیقی دنیای مجهول را برای بشر آشکار و ملکاتی را که عقل به درک آن قادر نیست پدیدار می‌سازد. در کتاب قاموس جدید، موسیقی را چنین تعریف کرده‌اند: «موسیقی سبب نشر عواطف به اتکاء توالی اصوات و توافق نغمه‌هاست» که از آلات موسیقی استماع می‌شود. موسیقی فن حریّت و آزاد زیستن است، زیرا واضع آن آزاد بوده، مقید به الفاظ و حدود نیست.

محمّدبن محمود آملی صاحب «نفائس الفنون» گوید: موسیقی در لغت یونانی به معنی لحن است و لحن: ملذه، مخیله و انفعالیه است. ارباب لغت، موسیقی را چنین تعریف کرده‌اند:

علمی که از کیفیّت ساز و آواز بحث می‌کند. موسیقی صنعت ترتیب دادن صداهاست به طوری که برای گوش مطبوع باشد و دو قسم است، یکی شنواندن صداها به طور متوالی، دیگر شنواندن چند صدا به یکبار است. صدا نیز عبارت از تموّج اجسام صدا دهنده می‌باشد و هر قدر تموّج این اشیاء بیشتر باشد صدا زیرتر و هر اندازه کمتر باشد صدا بم‌تر است. صدای موسیقی صدایی است که درجهٔ زیر و بم آن برای گوش دلپسند باشد.

«لئوپولد دوفین» Leopold Dauphinn گوید: مبدأ موسیقی عهد عتیق است. همان دمی که سخن متولّد شده، موسیقی صوتی نیز به دنیا آمده است و این همان هنگامی است که انسان برای اوّلین دفعه توانست بوسیلهٔ صدا، خوشی‌ها و رنج‌های خود را نمایش دهد. موسیقی انسانی نتیجهٔ تقلید صداهای منظم و مختلف طبیعت است. صدایی که از لغزش سنگ‌ها در جریان سیل بر می‌خیزد، غرش رعد، وزش باد و سایر عوامل آهنگ‌دار طبیعت حس ایجاد الات موسیقی را در انسان بوجود آورده، آهنگ دریای طوفانی و

---

(۱) حسن پیرنیا، ایران باستان، (دورهٔ سه جلدی)، انتشارات دنیای کتاب، چاپ مهارت، ۱۳۷۳، جلد دوم، ص ۱۲۴۱.

افتادن برگ‌های درختان فکر آلات موسیقی بادی را تقویت نموده است. «رکن اصلی موسیقی زیر و بم اصوات و فواصل و ابعاد است». و از اینجا به ریاضی ارتباط می‌یابد.

در دایرةالمعارف Lette فرانسه (ص ۶۱۵) چنین آمده است: موزیک ارتباط به موزها داشته، علم و هنری است که به روح، پدیده‌ای مطبوع و منظم می‌دهد.

«پیتاگور» معتقد بود که ستارگان طی حرکات خود موسیقی آسمانی تشکیل می‌دهند. موزیک برای‌تلطیف اخلاق و رفتار بشر ضروریست. ارسطو نیز به قدرت موسیقی در اخلاق اعتراف دارد.

«مونتسکیو» معتقد است که یونانیها از کلمهٔ موزیک کلیه صنایع ظریفه را اراده می‌کنند. عدم انس و آشنایی با موسیقی نقص تربیتی به شمار می‌آید. گویند فیثاغورث اصول موسیقی را از عدم تساوی اصوات که بوسیلهٔ چند آهنگر روی پتک زده می‌شد درک کرد.

صفی‌الدین ارموی معتقد بود به وسیله گوش دادن به موسیقی می‌توان از راه جذبه و شوق به حقیقت اصلی غایی رسید. موسیقی تنها برای شنواندن و شنیدن نیست بلکه منظور از درک این هنر تمیز ترکیبات وسیع و نامحدود اثرات آن در روح است و هر کس به تناسب استعداد و پرورش خود به درک آن نایل می‌آید. موسیقی از ارکان تعلیم و تربیت و مایه هیجان و عشق و غضب و رحمت و شفقت و حسادت و سرانجام محرک کلیّه عواطف بشری و کیفیّات نفسانی است.

«لوتر» گوید: مربیّان باید موسیقی بدانند تا از عهده تعلیم و تربیت برآیند. او می‌نویسد: دانش‌آموزان را موسیقی بیاموزید تا از کودکی ملکات فاضلهٔ آنان تقویت و به راه شرافت و درستی و شجاعت قدم گذارند... روزی موسیقی بر جهان حکومت خواهد کرد. در آن روز اخلاق بشر مصّفا و به جنگ و خونریزی پایان داده خواهد شد. حس موسیقی در نهاد بشر نهفته است. موسیقی در تخدیر اعصاب از مواد مخدره هم قوی‌تر است.

فرصت شیرازی گوید: موسیقی لحن است و لحن مرکّب از نغمه و نغمه شامل ایقاع و نقره و همه مربوط به حرکت و سکون است.

امام محمّد غزالی (متوفی در ۵۰۵) درکتاب کیمیای سعادت، فصلی در آداب سماع و وجد دارد. او قسمتی از موسیقی را مباح و بخشی را حرام می‌داند. می‌گوید: سماع یعنی شنیدن و گوش دادن آواز، و سرود و وجد حالتی است که بر اثر سماع در انسان پدید می‌آید. عالم علوی عالم حسن و جمال است و گوهر دل آدمی را با عالم علوی که عالم ارواح گویند مناسبتی است و اصل حسن و جمال تناسب است و تناسب نموداری

از جمال آن عالم است. پس آواز خوش و موزون و متناسب هم شبهتی دارد از عجایب آن عالم. بدان سبب حرکت و شوقی پدید آید که باشد که آدمی خود بداند که آن چیست و این از دلی بود که ساده بود و از عشقی و شوقی که بدان راه یابد خالی باشد... و علما را خلاف است در سماع که حلال است یا حرام و هر که حرام کرده از اهل ظاهر بوده است که وی را خود صورت نبسته است که دوستی حق تعالی به حقیقت در دلی فرود آید. اما اینجا می‌گوییم که حکم سماع از دل باید گرفت که سماع همه چیز در دل نیارد که نباشد بل آن را که در دل باشد، بجنباند هر که را در دل چیزی است که آن در شرع محبوب و قوت آن مطلوب است چون سماع آن را زیادت کند وی را ثواب باشد و هر که را در دل باطلی است که در شریعت آن مذموم است وی را در سماع عقاب بود و هر که را دل از هر دو خالی است لیکن بر سبیل بازی بشنود و به حکم طبع بدان لذت یابد سماع وی را مباح است.

بعد امام غزالی حدیثی از صحاح نقل می‌کند که؛ عایشه زنخدان روی دست پیغمبر(ص) گذاشته، بازی زنگیان را که توأم با سرود و رقص بود مشاهده می‌کرده است. و می‌گوید پیغمبر (ص) گفت مشغول شوید. و نتیجه می‌گیرد که اگر حرام بود چگونه دستور ادامه دریافت می‌کردند.

باز نقل کرده که عدّه‌ای در سیرک نی می‌زدند و سرود می‌گفتند. رسول وارد خانه شد. بخفت و روی از دیگر جانب کرد. ابوبکر در آمد و ایشان را زجر کرده، وگفت: خانهٔ رسول و مزمار شیطانی؟ رسول گفت: یاابابکر دست از ایشان بدار که روز عید است.

غزالی از اینجا نتیجه می‌گیرد که دف زدن و شادی کردن در ایّام عید و در عروسی و ولیمه و عقیقه و آمدن فرزند و ختنه کردن و باز رسیدن از سفر روا باشد...

صاحب قابوسنامه بحثی در آداب خُنیاگری آورده، شرط اصلی موسیقی را خوش خویی و سبک روحی و بردباری و نظافت دانسته است.(۱)

حاج زین‌العابدین شیروانی در «بستان السیاحه» می‌گوید:

آدمی را به استماع صوت میل تمام است. حتّی حیوانات از استماع صوت حُسن متحرک شوند و اگر انسان به آواز خوش میل نکند نه انسان است و نه حیوان، بلکه جماد است. زیرا که در بعضی مقامات شنیده شده است که آواز خوش اثر می‌کند بلکه راقم نیز دیده باشد و در طیور و وحوش مکّرر مشاهده نموده است.

---

(۱) برای مزید استفاده رجوع شود به قابوسنامهٔ عنصرالمعالی به اهتمام غلامحسین یوسفی، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ ۷۵، صص ۱۹۳ - ۱۹۷

حاج زین‌العابدین شیروانی شرحی نیز دربارهٔ تحسین صوت و حسن و حرمت غـنا آورده و از جمله می‌نویسد:

بعضی قرآن و ذکر اذان و امثال آن را که به حُسن صوت خوانند غنای حرام می‌دانند و این اشتباه است. گوید: غنا در حدیٰ، یعنی شتر راندن جایز است و بعضی گفته‌اند در وقت عروسی به خانهٔ شوهر بردن غنا حرام نیست. شیخ ابوعلی طبرسی در آغاز تفسیر مجمع‌البیان حدیثی ذکر کرده که به موجب آن غنا در قرآن جایز است.

مشهور است «سعد وقّاص» از سفری آمد و برادرزادهٔ او به دیدن عمّ خود آمد. عمّ از او پرسید: شنیده‌ام قرآن به آواز خوش می‌خوانی؟ جواب داد: الحمدالله. گفت: بخوان که من از پیامبر (ص) شنیده‌ام که فرمود: از ما نیست کسی که غنا در قرآن نکند.

ملامحسن کاشانی هم احادیثی را مبنی بر جواز تغنی قرآن و ترجیع صوت و استحباب آن را تأیید کرده است. شیروانی سپس اضافه می‌کند: بعضی غنا را چنین تعریف کرده‌اند: غنا عبارت از ترجیع صوت مطرب است و ترجیع عبارت از آن است که صوت را تقره نقره در گلو یا در خیشوم بگردانند چنانکه کبک و کبوتری می‌خوانند و ترجیع به معنی رجوع کردن است بر صوت و مقام سابق و سبک روحی است که سبب شدت حزن و فرح شود و بعضی گفته‌اند غذا همان ترجیع صوت است» صاحب «کنزاللغة و دستور اللغة» غنا را به معنی سرود تفسیر کرده‌اند و سرود هم به معنی آواز خوش است...

عبدالله‌بن جعفر الحمیری در کتاب «قرب‌الاسناد» از علی‌بن جعفر به استناد فرمودهٔ برادر بزرگوار خود موسی الکاظم (ع) روایت کرده: «سئلت عن‌الغناء فی‌البطر و الفرج قال لاباس مالم یعص به».

یعنی غنا جایز اسست مادام که عصیانی با آن نباشد. حدیثی نیز از حضرت رضا «ع» منقول است که فرمود:

«قرآن را با صوت حُسن خود نیکو گردانید. قرآن را خوش بخوانید. زیرا صوت حُسن، حُسن قرآن را زیادت می‌گرداند».

سرانجام پس از ذکر احادیث متعدد صاحب «بستان السیاحه» نتیجه می‌گرد که غنا به شرط آن‌که موجب لهو و مناهی نباشد و در مجالس ولیمه و عروسی و بازگشت از سفر و به دنیا آمدن کودک و خواندن قرآن به کار رود اشکالی ندارد.

شعر وموسیقی ورابطه آنها

ما

یادگار عصمت غمگین اعصاریم

ما

فاتحان شهرهای رفته بر بادیم

با صدایی ناتوان‌تر زانکه بیرون آید از سینه

راویان قصه‌های رفته از یادیم

مهدی اخوان ثالث



♩.=88.

شعر و موسیقی و رابطه آنها

موسیقی و شعر از قدیم‌الایام با یکدیگر توأم بوده‌اند. از آن زمان‌ها که آدمی بر اثر ترس از عوامل طبیعی، خدایان پرستی را پیشه ساخت و به منظور جلب رأفت ارباب به انواع پایکوبی و سرودخوانی پرداخت، کلام با موسیقی توأم بوده است.

هر چه فنّ موسیقی ترقّی کند، احتیاجش به شعر کمتر می‌شود تا وقتی که بتواند بی‌کمک آن از عهدهٔ بیان منظوری برآید ولی هیچگاه از آن بی‌نیاز نخواهد بود، به خصوص در کشور ما که هنوز هم شعر جزء لاینفک موسیقی است و همواره کلمهٔ ساز و آواز با هم به کار برده می‌شود.

حکومت کلام در ایران، بیش از موسیقی رونق و رواج داشته است، زیرا کلام متضمن معانی قابل ادراکی است، و هویداست وقتی این عامل انتقال اندیشه، با صوتی خوش توأم گردد اثر بخشی آن مضاعف می‌شود، به همین سبب، وقتی کلام زیبا از حنجره‌ای خوش شنیده می‌شد بیشتر مطلوب شنونده قرار می‌گرفت، بی‌سبب نبوده‌است که از روزگاران قدیم موسیقی توأم با کلام را یکی از عالی‌ترین انواع موسیقی دانسته‌اند.

در این که کدام از دو هنر شعر و موسیقی به هم محتاج‌تر می‌باشند، قدما زیاد بحث کرده، به این نتیجه رسیده‌اند که شعر بی‌آهنگ، کامل ولی موسیقی بدون شعر از بیان مطلب عاجز است، چنانکه امیرخسرو دهلوی شعر را به عروس تشبیه کرده، نغمه را زیور آن دانسته است:

نظم راحاصل عروسی دان و نغمه ز یورش

نیست بی عیب ار عروس خوب،بی زیوربود

این طرز فکر برای آنست که موسیقی ما یک صدایی بوده، کاملاً از عهدهٔ بیان مقصود بر نمی‌آید. به این جهت شعر را به کمک گرفته است. تا در پرتو آن بهتر بتواند جلوه‌گری کند. امّا چنانکه گفتیم هر چه فن موسیقی ترقی کند این نیازمندی کمتر می‌شود چنانکه موسیقی سنفونیک اروپایی هیچ احتیاجی به شعر ندارد و کسانی که این نوع موسیقی را

خوب درک می‌کنند، می‌توانند ساعتها خاموش بنشینند و تنها به نوارهای ارکستر گوش دهند و هزاران مناظر زیبا و حکایات شیرین از خلال زیر و بم‌های آن بشنوند و ببینند. امّا موسیقی وقتی فقط از یک نغمه تشکیل شود و هنر نوازندگی هم در اثر کمی جنبه‌های علمی محدود باشد، زودتر شنونده را خسته می‌کند و تنها شعر می‌تواند جبران این نقص را بنماید، به خصوص اشعار غزل که رابطهٔ بسیار نزدیک با نغمات ملّی ما داردو اوزان آن را با ضرب‌های موسیقی ما، بستگی و الفت قدیم می‌باشد. به همین مناسبت مهمترین رکن موسیقی ایرانی را باید آواز دانست که هنوز هم این پیوستگی دیرین برقرار است.

شنوندگان موسیقی ایرانی وقتی آواز را می‌شنوند، توجه کامل به شعر دارند که معنی و مفهوم آن را درست درک کنند گویی این تفاهم وقتی شعر با نغمهٔ موسیقی خوانده می‌شود، به حّد کمال می‌رسد ولی با این حال اکثر خوانندگان قدیم، آن قدر که توجه به چهچهه و غلت و تحریر داشتند، متوجه صحیح اداکردن الفاظ نبودند، چنانکه صفحاتی که از آواز آنها در دسترس می‌باشد بهترین گواه این ادّعا می‌باشد. شاید بی‌سوادی اغلب خوانندگان که خود به درستی معنی شعر را نمی‌فهمیدند، یا هنر بلند خواندن که رسم زمانه بود و خواننده کمتر می‌تواند در اوج، کلمات را درست ادا کند، یکی از موجبات این سبک شده است. برعکس در میان آوازخوان‌های گذشته هر کدام سواد بیشتر داشته و مقصود شعر را بهتر درک کرده، و کمتر فریاد کشیده‌اند، آوازشان هم مطلوبتر است. به طور کلّی می‌توان گفت، آنها که در مکتب تعزیه تربیت شده‌اند، بیشتر علاقه به بلند خواندن داشته‌اند و سبک خواندنشان هم امروز مطلوب ما نمی‌باشد.

از آن زمان که کلام موزون ـ شعر ـ ابداع شد، قواعدی نیز برای برابر ساختن هجاهای شعر با موسیقی متداول گردید. این برابر کردن هجاها یا سیلاب‌های (Syllabes) کلام را با اصوات در قدیم تقطیع می‌گفتند و معروف است که برای اولین بار این رسم توسط نکیسا (یکی از خوانندگان و نوازندگان نامدار عصر خسروپرویز ساسانی معمول گشته است.(۱)

بعد از اسلام که قواعد خاصّی برای وزن اشعار ابداع شد، برابر ساختن موسیقی را با کلام، بر بنیاد قواعد شعری (که به آن عروض می‌گفتند) عملی می‌کردند، در این مرحله افاعیل شعر، وزن کلّی ابیات را آشکار می‌ساخت و موسیقی‌دان مؤظف بود به اعتبار این وزن‌ها ریتم آهنگ خود را برگزینند.

هرگاه شعر را خلق زیبایی به وسیلهٔ کلمات و موسیقی را ایجاد زیبایی توسط اصوات

---

(۱) نظامی گفته است:

نکیسا نام مردی بود چنگی — ندیم خاص خسرو بی‌درنگی

ز چنگْ آوازِ موزونْ او برآورد — غنا را رسم تقطیع او در آورد

بدانیم و به رابطهٔ صوت و کلمه از لحاظ علم زبان و کالبدشناسی دقت کنیم و نقش حنجره و حلقوم و اندیشه و حافظه و فطرت و احساس را در تحقیّق بخشیدن این دو پدیدهٔ روحی تحت مداقه و مطالعه قرار دهیم به پیوند ناگسستنی نغمه با ترانه و سرود و چکامه با الحان موسیقی به خوبی واقف و از توضیح دیگری بی‌نیاز می‌شویم. موسیقی و شعر دو فرزند برگزیدهٔ دودمان هنرند که از سرچشمهٔ فیاض عواطف برخاسته و تا جهان بشریّت را فروغی است مزرع دل‌ها را سیراب و عالم هستی را هیجان‌آمیز و نشاط‌آور می‌سازند.

علمای فنّ معتقدند که همواره کلام و صوت توأم بوده، انسان نخستین نیازمندی‌ها و احساسات خود را به وسیلهٔ اصوات مقطع بیان می‌کرده است و هنوز هم افراد بعضی قبایل وحشی عواطف خویش را با صدای موزون به دیگران می‌فهمانند. از این تعبیر می‌توان دریافت که موسیقی و شعر پیش از سایر رشته‌های هنر مانند نقّاشی، معماری و حجاری وجود داشته است. آواز طبیعی و آهنگ یا رشته صداهایی که یکی بعد از دیگری خوانده یا به وسیله‌ای نواخته می‌شود در نهاد بشر به ودیعت گذارده شده، به تدریج بر اثر رشد فکری و رواج تمدّن به کمال گراییده است.

شعر و موسیقی بر وزنْ استوار می‌باشد و وزن خود در طبیعت به وضوح تمام دیده و شنیده می‌شود. مانند، ضربان قلب و تاخت و تاز اسب و ریزش آب. همین اوزان با کشش خاصی در شعر بحور متفاوت و انواع مختلف بوجود می‌آورد.

در موسیقی نیز کشش معینی تمایل به رقص درست می‌کند و کششی دیگر که خاصهٔ مغازله است میل به آواز ایجاد می‌نماید. سرچشمهٔ الهام شعر بیشتر طبیعت و نمونه‌های خارجی است ولی در موسیقی هیجان روحی سبب بوجود آمدن آهنگ‌های دلنشین توسط هنرمندان بزرگ است.

موسیقی و شعر بیان خوش آهنگ تجلیّات حیات است. شعر به پیروی از قوانین اخلاقی پرده‌دری نمی‌کند. موسیقی نیز به جای ایجاد تنفّر و دلتنگی لذّت می‌بخشد.

به طور کلّی باید گفت: از آنجا که پیوند دو وزن، موسیقی و شعر، موجب می‌شد که این دو هنر در یک قالب تظاهر و تجلّی نمایند عنوان تلفیق بر آن نهادند، یعنی به یکدیگر بافته شده، یا برابر یکدیگر قرار گرفته... و بدان سبب که هنوز هم موضوع تلفیق شعر و موسیقی به صورت‌های ترانه و سرود و تصنیف و سایر فرم‌های آوازی در کشور ما اهمیّت فوق‌العاده دارد.

دو عنصر اصلی این علم، یکی «کلام» است و دیگری «موسیقی».

کلام (اعم از موزون و ناموزون) از ترکیب الفاظ حاصل می‌شود. و لفظ نیز از تجمّع

حروف بوجود می‌آید. و هجا نیز از ترکیب حروف مصّوت و مصّمت تشکیل می‌شود.

موسیقی نیز از ترکیب اصوات و چگونگی قرار گرفتن صداها در پی یکدیگر و زمانهایی که هر صدا به خود می‌گیرد حاصل می‌گردد. ضرورت دارد مختصری دربارهٔ این دو عنصر اصلی مطالعه‌یی بکنیم:

الف. کلام:

۱. حروف:

الفبای زبان فارسی از سی و دو حرف تشکیل شده است که به خودی خود همه مصمت‌یابی صدا یا ساکن، هستند. حروف مصمت (خاموش، ساکت) وقتی با حرکات: زبر، پیش، زیر، الف، واو، یاء همراه شوند متحرک یا مصوت یا با صدا می‌شوند.

حروفی که با حرکات: زیر، پیش، زبر، ادا شوند آنها را مقصوره یا کوتاه می‌گویند. مانند: در، یک، مد.

و حروفی که با حرکات: الف، واو، یاء ادا شوند ممدود یا کشیده یا بلند می‌نامند. مانند: خان، خون، نیش.

هجا یا سیلاب، به ترکیبی از حروف متحرک و ساکن اطلاق می‌شود. زیرا حروف بی‌صدا به خودی خود ساکن هستند و به تلفّظ در نمی‌آیند. این هجاها یا سیلابها بسته به تعداد حروف، مصمت یا مصّوت که ترکیب‌کننده آنها هستند از لحاظ بلندی و کوتاهی با یکدیگر تفاوت دارند.

قدما برای تعیین کردن وزن هر کلمه که مرکّب از یک تا سه هجاست تقسیماتی در نظر گرفته، برای هر قسمت نامی منظور کرده بودند. مانند: سبب، وتد، فاصله.

ـ «سبب» بر دو نوع است: سبب خفیف، سبب ثقیل.

اگر کلمه‌ای از یک حرف متحرک و یک حرف ساکن درست شده باشد آن را «سبب خفیف» می‌گویند: در، یک، مد.

موسیقی‌دانها برابر این قبیل سبب‌ها کلمهٔ «تن»[1] Tan را به عنوان معادل لفظی یا ابقاعی به کار می‌برند و شاعران کلمهٔ «فع»[2] را استعمال می‌کنند.

اگر کلمه‌ای از دو حرف متحرک تشکیل شده باشد به آن سبب ثقیل می‌گویند. مانند: همه، سپه، نگه.

موسیقی‌دانهابرابر این قبیل سبب‌ها کلمهٔ «تـن» Tana را بـه عـنوان مـعادل لفـظی یـا

---

(۱) این معادل لفظی را در قدیم اتانین می‌گفتند. (۲) این معادل لفظی را عروضیان افاعیل می‌گویند.

ایقاعی به کار می‌برند و شاعران کلمهٔ «فع» Fa-a را استعمال می‌کنند.

ـ «وتد» Vatad نیز بر دو نوع است: «وتد مجموع»، «وتد مقرون».

اگر کلمه‌ای از دو متحرک و یک ساکن تشکیل شود به آن وتد مجموع می‌گویند. مانند: سفر، نگر، کنم.

معادل موسیقی آن: «تنن» Tanan، و افاعیل آن: «فَعل» Fa-al می‌باشد.

وتد مقرون نیز مانند وتد مجموع از دو متحرک و یک ساکن تشکیل می‌شود با این تفاوت که متحرک نخستین کشیده و متحرک دوّمی کوتاه است، مانند: نادر، حوزه، نیزه. معادل موسیقی آن، «تن‌ت» Tan-ta و افاعیل آن «فاعل» می‌باشد.

ـ «فاصله» نیز بر دو نوع است: فاصلهٔ کوچک یا صغریٰ، فاصلهٔ بزرگ یا کبریٰ.

فاصلهٔ صغری از سه متحرک و یک ساکن تشکیل می‌شود، مانند: نروم، بزنم، گنهم. اتانین آن: «تنن» Tananan و افاعیل آن: «فعُلن» Fa-alon می‌باشد.

فاصلهٔ کبری، از چهار متحرک و یک ساکن تشکیل می‌شود. مانندد: نـدهمش، بنهمش، بزنش. اتانین آن: «تننن» Tanananan، و افاعیل آن، «فعلتن» Fa-alaton می‌باشد.

۲. هجا

حروف، اجزای اوّلی کلمه هستند، ولی هیچیک از این اجزاء تنها در کلام نمی‌آید و کوچکترین جزئی که به تنهایی قابل تلفّظ باشد ترکیب و تألیفی از چند حرف است. گفتار عبارتست از یک سلسله ارتعاشات صوتی متوالی که پیاپی به گوش شنونده می‌رسد امّا شنونده در این سلسله، قطعاتی تشخیص می‌دهد که به منزلهٔ حلقه‌های متصل زنجیر است، این حلقه‌ها را «هجا» یا مقطع(۱) یا سیلاب می‌خوانیم.

مثلاً: وقتی کلمهٔ: «شب‌بو» را تلفّظ می‌کنیم در حرف (ب)،اوّل دهان بسته می‌شود، قسمت اوّل این سلسله ارتعاشات که از مجموع، کلمهٔ شب‌بو را در می‌یابیم در اینجا قطع می‌گردد و با تلفّظ (ب) دوّم، قسمت دیگر این سلسله آغاز می‌شود. انقطاعی که میان این سلسله وجود دارد حدفاصل دو قسمت است و هر یک از این قسمتها «هجا» یا «مقطع» یا سیلاب واحدی است.

این هجاها از نظر کمیّت و محل قرارگرفتن مصّوتها با یکدیگر اختلاف دارند ولی به طور کلّی بر دو نوع هستند: یکی را هجای کوتاه و دیگری را هجای بلند می‌خوانیم.

---

(۱) ابوعلی سینا در کتاب شفا، هجا را مُقطَّع نامیده است. (باب منطق، صناعت شعر).

در تحقیقات صداشناسی که با استفاده از دستگاههای[۱] خاصی به عمل آمده است آشکار شده که امتداد هجای بلند تقریباً دو برابر امتداد هجای کوتاه است.

نشانه‌های هجاها.

در سنسکریت، برای هجای ثقیل یا بلند نشانهٔ (<) و برای هجای خفیف یا کوتاه نشانهٔ (ا) به‌کار رفته است. امّا ما نشانه‌هایی را که در لاتین به‌کار می‌رفته، و اکنون در اکثر زبان‌های دنیا برای نشان دادن وزن، معمول است اختیار می‌کنیم. صورت این نشانه‌ها چنین است:

هجای کوتاه = U　　　　هجای بلند = ــــ

نام‌های هجاها.

برای اینکه بتوانیم نشانه‌های فوق را بخوانیم به طریقی که ضمناً وزن مقصود، در این خواندن آشکار شود، لازمست لفظی که کمیّت آن معادل امتداد هجا باشد قرار دهیم تا همیشه اصوات دیگر را به همان الفاظ معهود بسنجیم و از خطا و اشتباه مصون بمانیم.

همانطور که پیش از این اشاره شد، در علم ایقاع برحسب ارکان عروضی لفظ:

تن Tan را مساوی مثال سبب خفیف

تَنَ Tana را مساوی مثال سبب ثقیل

تنن یا تنا را مساوی مثال وتد مقرون

تننن یا تننا را مساوی مثال فاصلهٔ مقصود

و تنننن یا تننا را مساوی مثال فاصلهٔ کبری، قرار داده‌اند.

پیداست که در این حال، مثال هجای کوتاه گاهی (ن) و گاهی (ت) واقع می‌شود، و مثال هجای بلند گاهی (تن) و گاهی (نن) و گاهی (نا) می‌باشد. برای اینکه مثال‌ها تغییر نپذیرد اینجا چنین قرار می‌دهیم:

(ت) Ta =U = هجای کوتاه.

(تن) Tan = ــــ = هجای بلند.

---

(۱) دستگاه سیموگراف *Χψμογραπηε* و دستگاه آنروزیسترور *Ενρεγιστρευρ*. توضیح اینکه، مطالب این بحث از کتاب وزن شعر فارسی، تألیف آقای دکتر پرویز ناتل خانلری نقل شده است.

پایه و دور.

پایه عبارتست از مجموعهٔ چند هجا که بوسیلهٔ یک تکیه یا یک ضرب قوی به هم متصل می‌شوند و از تکرار یک پایه (یا تکرار چند پایه به تناوب) دور یا به طور کلی وزن حاصل می‌گردد. به این طریق پایه کوچکترین واحد وزن محسوب می‌شود. مثلاً در وزن زیر از راست به چپ:

تَتَنْ - تَتَن - تَتَن

_ UU _ UU _ UU

پایه، «تتتن» (UU _) است که از سه بار مکرر کردن آن این وزن یا این دور که ثقیل‌الهزج نامیده می‌شود حاصل گشته است.

پایه‌ها ممکن است دو هجایی یا سه هجایی باشد، و چون اجزاء مرکب کنندهٔ هر پایه دو نوع (هجای کوتاه و هجای بلند) بیشتر نیست پایهٔ دو هجایی چهار صورت بیشتر پیدا نمی‌کند، مانند:

۱ـ تَ تَنْ	۲ـ تَنْ تَ	۳ـ تَ تَ	۴ـ تَنْ تَنْ
U -- U	UU		_ _
نوا	چامه	همه	آوا

و پایهٔ سه هجایی شش صورت بیشتر پیدا نمی‌کند. مانند:

۱ـ تَ تَنْ تَنْ	۲ـ تَ تَ تَنْ	۳ـ تَنْ تَنْ تَنْ
U _ _	UU _	_ _ _
خوش آوا	بنوا	نیک آوا
۴ـ تَ تَنْ تَ	۵ـ تَنْ تَ تَنْ	۶ـ تَنْ تَ تَ
U _ U	_ U _	_ UU
ترانه	خوش نوا	زمزمه

تقریباً همهٔ وزن‌های فارسی نتیجهٔ تکرار یک یا چند تا از این پایه‌هاست.

ثمرهٔ آنچه که تا اینجا نوشته‌ایم از نظر وزن کلام و معادل موسیقی، در جدول زیر آورده شده است:

شماره	انواع هجاها	اتانین	علامت شعری	معادل لفظی	نوبت موسیقی
۱	یک هجایی کوتاه	تَ یا نَ	U	اَ-اِ-اُ(۱)	؟
۲	" " بلند	تَنْ	_	آ- او- ای(۲)	؟
۳	دو هجایی کوتاه اوّل	تَ تَ	UU	همه	؟
۴	" " " دوّم	تَ تَنْ	U _	نوا	؟
۵	دو هجایی بلند اوّل	تَنْ تَنْ	_ _	آوا	؟
۶	دو هجایی بلند دوّم	تَنْ تَ	_ U	چامه	؟
۷	سه هجایی کوتاه اوّل	تَ تَ تَنْ	UU _	بنوا	؟
۸	" " " دوّم	تَنْ تَ تَ	_ UU	زمزمه	؟
۹	" " " سوّم	تَ تَنْ تَ	U _ U	ترانه	؟
۱۰	سه هجایی بلند اوّل	تَنْ تَنْ تَنْ	_ _ _	نیک‌آوا	؟
۱۱	" " " دوّم	تَ تَنْ تَنْ	U _ _	خوش‌آوا	؟
۱۲	" " " سوّم	تَنْ تَ تَنْ	_ U _	خوش‌نوا	؟

توجه به نکات زیر در تلفیق شعر با موسیقی ضرورت دارد:

ـ نکتهٔ اوّل: در شناختن ارزش هجاها و حروف متحرک و ساکن، وجهی موردنظر است که در محاوره به کار می‌رود نه در کتابت. مثلاً در کلمات: خویش، خواهر، خواب و نظایر اینها، واو آنها در محاوره تلفظ نمی‌شود، ولی به هنگام نوشتن، با واو می‌نویسند. بنابراین در احتساب هجاها وجه محاوره‌ای کلمه در نظر گرفته می‌شود نه وجه املایی آن. مثلاً: در کلمه «خویش» حرف (خ) به صدای (ای) در می‌آید و باید آن را هجای بلند به شمار آورد. یا کلمات «خورد» یا «خوردن» که با واو نوشته می‌شوند در محاوره به صدای پیش یا ضمّه ادا می‌شوند بنابراین باید هجای کوتاه محسوب شوند.

ـ نکتهٔ دوّم: بعضی کلمات که به های غیرملفوظ ختم می‌شوند مانند: نامه، نغمه، غصّه، تشنه، شکسته، رمیده و نظایر آنها، هجای آخر کوتاه محسوب می‌شود.

(۱) مانند حرف (ت) در کلمهٔ توانا ـ یا حرف الف اول در کلمهٔ ارادت یا حرف (ب) در کلمهٔ بزاق ـ معادل موسیقی این هجا می‌تواند هم دولا چنگ باشد و هم چنگ.

(۲) مانند حرف الف اول در کلمهٔ آواز یا (نو در کلمهٔ نورس یا (ای) در کلمهٔ ایزد ـ معادل موسیقی این هجا هم نوت چنگ می‌تواند باشد و هم نُت سیاه و احتمالاً نت چنگ نقطه‌دار ـ برگزیدن نُتها در برابر هجاها بستگی به حرکت لحنی که انتخاب می‌شود، دارد.

ـ نکتهٔ سوّم: در صورتی که قبل از های آخر کلمه الف باشد: راه، نگاه، درگاه و دلخواه هجای آخر بلند به شمار می‌آید.

ـ نکتهٔ چهارم: حروف مشدّد، در کلماتی مانند: درّه، محبّت، قوّت، اوّل و امثال اینها، همانطور که در تلفّظ می‌آیند ارزش موسیقایی و ایقایی پیدا می‌کنند، یعنی بعد از تشدید با یکی از حروفی که مشدّد شده به صورت یک هجای کوتاه یا بلند ادا می‌شود. مانند: محب، بت، در، ره، او، ول.

«اول منم که در همه عالم نیامده است زیباتر از تو در نظرم هیچ منظری (سعدی)

ـ نکتهٔ پنجم: نکتهٔ دیگر کسره‌یی است که به خاطر پیوستن کلمه‌ای به کلمهٔ دیگر به آخر لفظ ماقبل مضاعف می‌شود. مانند:

هر وقت خوش که دست دهد مغتنم شمار کس را وقوف نیست که پایان کار چیست.

کسره‌هایی که به حروف آخر «وقت» و «پایان» مضاف شده است موجب اضافه شدن حرکتی یا واحدی به کلمهٔ بعدی گشته است. زیرا کلمات: هر، وقت، خوش، هر کدام یک سبب خفیف[1] است که می‌توان با معادل ایقاعی «تن» آن‌ها را ادا کرد، ولی چون حرف آخر کلمهٔ «وقت» کسره گرفته و به کلمهٔ «خوش» متصل شده است صورت ایقاعی آن به وجه ذیل استخراج می‌گردد: تَنْ تَتَنْ.

ـ نکتهٔ ششم: در مورد واو عطف نیز به همین نحو عمل می‌شود. در بیت ذیل:

هر برگ «و» هر گیاه که از خاک می‌دمد

هر یک ز درد «و» حسرت ما ترجمان ماست.

«واو» میان برگ (و) گیاه، به صورت «برگوگیاه» تلفظ می‌شود. یا واو میان درد «و» حسرت. «درد و حسرت» تلفظ نمی‌شود. به همین سبب ضمّه‌ای به شمار می‌آید که آخرین حرف ساکن کلمهٔ ما قبل خود را به حرکت در آورده است.

معادل ایقاعی:

هر برگ و هر گیاه (اگر واو را مستقل تصّور کنیم)، تَنْ- تَنْ- تَنْ- تَنْ- تَتَنْ است در صورتی که واو را ضمه‌ای برای گاف به شمار آوریم، معادل ایقاعی آن چنین می‌شود: تَنْ- تَنْ- تَتَنْ- تَتَنْ.

ـ نکتهٔ هفتم: اگر هر یکی از حروف کلمه با یکی از هجاها تکیه شود، یعنی ارتفاع

---

(۱) سبب خفیف را در قدیم معادل «تن» گرفته‌اند و ما در تلخیص هجاها لفظ «ت» را هجای کوتاه فرض کرده‌ایم. بنابراین می‌توان معادل ایقاعی آن را لفظ «ت» نیز اختیار کرد. و صورت ایقاعی آن را به این وجه نوشت: ـ تَ ـ تَ تَتَنْ.

صوت بیشتر شود تغییری در چگونگی شکل اصلی هجا پیدا خواهد شد. مثلاً در حالت ندا یا خطاب (مانند: ای خدا) یا در حالت اضافه (آنگاه که حرفی کسره می‌گیرد) یا در حالت نکره (مانند: خانه‌ی) یا در حالت جمع (مانند: خانه‌های[۱]): جای تکیه‌ها تغییر می‌کند. مثلاً در جملهٔ: «مرد آمد» که واجد سه واحد یا سه هجاست، اگر تکیه روی حرف (میم) مرد بشود وزنِ جمله به نحوی خواهد بود و اگر تکیه روی حرف «آ» بشود وزن جمله به نحو دیگری در خواهد آمد. به طور کلّی باید گفت: قوام هجا به یکی از اجزاء آن است که حرف مصوت باشد، قوام کلمه نیز به هجای تکیه‌دار است. از اینجاست که گفته‌اند: تکیه جان کلمه است. در پیوند موسیقی و کلام، اگر این تکیه‌ها به نحو درستی رعایت نشود چه بسا ممکن است نامتناسبی به کلام بدهد و وزن موسیقی را دگرگون سازد.[۲]

ب. موسیقی.

همچنانکه مصالح اصلی کلام حروف هستند، مصالح اصلی موسیقی نیز اصوات می‌باشند. امتداد و زیر و بمی و تسلسل اصوات از عوامل سازندهٔ جملات موسیقی هستند.

همانطور که شعر یا نثر دارای قواعد خاصّی از لحاظ جمله‌بندی است موسیقی نیز واجد قواعدی در این زمینه می‌باشد. گفتار موسیقی Musical Discours مانند تمام گفتارهای ادبی، علمی و فلسفی و غیره دارای منظور و مضمون و هدف معینی بوده و چگونگی پرورش و توسعه یافتن جملات آن به مقتضای اهمیّت موضوع کاملاً مانند یک گفتار غیر موسیقی واجد مبتدا و خبر با مطلع و مقطع می‌باشد. قطعهٔ موسیقی نیز مانند کلام دو نوع است: یا موزون است یا آزاد. قطعات موزون همانند شعر، یا نثر موزون است. و جملات ازاد به مثابهٔ نثر بی‌وزن می‌باشد. موسیقی موزون را متریک Metrique می‌گویند، و قطعات آزاد موسیقی که به مثابهٔ نثر می‌باشد در ایران به موسیقی آوازی یا سنّتی ما، و در اروپا به آریاها و رسیتاتیف‌ها و نظایر آنها اطلاق می‌گردد.

---

(۱) در کلمهٔ «خانه»ی تکیه روی حرف «ی» و در حالت جمع همین کلمه تکیه روی علامت جمع یعنی «ها» واقع می‌شود.

(۲) من باب مثال در شعر:

تکیه بر جای بزرگان نتوان زد به گزاف   تا که اسباب بزرگی همه آماده کنی.

اگر تکیه روی نخستین هجای کلمه، «بزرگی» قرار بگیرد شعر معنای مسخره‌ای پیدا می‌کند در صورتی که این تکیه باید روی هجای «گی» در کلمهٔ بزرگی قرار بگیرد.

به طور کلّی دو نوع موسیقی وجود دارد: موسیقی با کلام، موسیقی بی‌کلام.

می‌دانیم که هر کلمه علاوه بر معنایی که در حالت مصدری دارد، در محاوره یا در شعر یا در نثر بسته به چگونگی قرارگرفتن تکیه روی هر یک از حروف آن کلمه معانی دیگری نیز پیدا می‌کند. بنابراین ضرورت دارد علاوه بر در نظرگرفتن موسیقی خود کلام و رعایت تکیه‌ها و تأکیدها مجاهدت کنیم که در پیوند کلام با موسیقی، سخن، فدای لحن نشود بلکه لحن، مؤید معنای سخن گردد.

ملودیها(یا جمله‌های موسیقی) و وزن‌های منتخب، می‌باید علاوه بر زیبایی، مبیّن مضمون و معانی سخن باشد، یعنی اگر کلام شادی‌بخش است می‌بایست الحان و ریتم نیز مبیّن این شادی و نشاط باشد. و اگر ناصحانه و مشفقانه است، موسیقی نیز باید واجد ریتم و حالتی پندآمیز باشد و چنانچه واجد تحرک و جنبش است، لحن و وزن موسیقی نیز باید مؤید این جنبش و تحّرک باشد.

در اینجا پرسشی پیش می‌آید؛ که درک معنا و مفهوم لحن که مانند کلام مقیّد به معانی و مفاهیم خاصی نیست چگونه حاصل می‌شود؟ باید گفت: «موسیقی، قبل از اینکه برای ما معنا و مفهومی داشته باشد یعنی پیش از آنکه اندیشهٔ ما را به خود جلب کند، احساسات ما را تحریک می‌کند، به همین سبب وقتی آهنگ نشاط‌آور می‌شنویم به هیجان می‌آییم و رضایت حاصل می‌کنیم، بی‌آنکه در صدد معنا و مفهوم و انگیزهٔ آن باشیم، بالعکس اگر چنین حالتی در ما ایجاد نکرد، در صدد بر می‌آییم معنایی برای آن ابداع کنیم. عکس این موضوع در مورد کلام نیز صادق است، یعنی وقتی ما نتوانیم به نیروی کلمات اندیشهٔ خود را چنانکه باید به شنونده تلقین کنیم با پست و بلند کردن و انعطاف صدا و حرکات دست و سر و چشم و ابرو مکنونات ضمیر خود را بیان می‌کنیم. بنابراین کلام و موسیقی هر یک به تنهایی می‌تواند از لحاظ معنا کامل و کافی یا ناقص و نارسا باشد؛ مقصود ما از معنای ملودی یک معنای خیالی و ذهنی است نه معنای عینی و قراردادی.

به طواف کعبه رفتم، به حرم رهم ندادند

که تو در برون چه کردی که درون خانه آیی[1]؟

نشانهٔ هجاها:	UU _ U _ U _ _	UU _ U _ U _ _ (مکرّر)
اتانین	تَ تَ تَنْ تَ تَنْ تَ تَنْ تَنْ	تَ تَ تَنْ تَ تَنْ تَ تَنْ تَنْ («)

---

(۱) بیت از عراقی اس

(به طواف کعبه رفتم به حرم رهم ندادند که برون در چه کردی که درون خانه آیی؟)

وزن موسیقی (از چپ به راست):

کمی از مطلب دور افتادیم. بحث در مورد رابطهٔ شعر و موسیقی بود. پس ادامهٔ موضوع را با سخنان بزرگان می‌آراییم: افلاطون کلیّهٔ هنرها را با یکدیگر مربوط می‌داند. ارسطو گوید شعر غنایی پیوسته با موسیقی آمیخته است. او شعر را نمایش کردار و اعمال مردم می‌داند و مایل است شعر انسان را زیباتر از آنچه هست جلوه دهد.

خواجه‌نصیرالدین در رسالهٔ «معیار الاشعار» از رابطهٔ قطعی عروض و علم ایقاع موسیقی سخن به میان می‌آورد. یگانگی موسیقی و سخن امری طبیعی است چه موضوعی راکه موسیقی به صورت اشارت صدادار بیان می‌کند، زبان همان را به صورت عبارات و اصطلاحات و الفاظ قابل فهم بیرون می‌آورد.

«کارل بوخر» K. Bücher معتقد است همانطور که موسیقی صورت موزون را از نغمه جدا می‌سازد زبان نیز می‌تواند به صورت شعر و نثر اشکال کلماتی راکه از آنها به وجود آمده تغییر دهد.

استفاده از موسیقی سازی و یا موسیقی صدایی مانند ایجاد شعر، یکی از کارهای موزون زندگی آدمی است. صوت برای بیان حالات روحی نیاز به وسایل دارد که کلمه بهتر از همه است. به همین جهت موسیقی با شعر مربوط و لحن و زبان با یکدیگر به وجود آمده‌اند. دانشمندان ایرانی عقیده دارند که موسیقی‌دان باید با علم عروض آشنا باشد و چون شعر و عروض لازم و ملزوم یکدیگرند ربط موسیقی و ادب آشکار می‌شود.

«موسیقی دان باید ادب شناس و شاعر باید موسیقیدان باشد».

فرصت شیرازی در ربط شعر و موسیقی گوید:

«علم موسیقی یکی از اصول حکمت ریاضی است که علم به احوال نغم و اختلاف آن و ابعاد و ایقاع و کیفیت تألیف الحان است تألیف‌های ضرب و نقره و ایقاع در موسیقی انتسابی به وزن‌های شعر است و وزن‌های شعر و ارکان آن را برای موسیقی قرار داده‌اند. بنابراین مغنی باید زحافات و علم عروض را بداند». او گوید: تغنی آن است که بر شعر تلحین کنند و شعر و نغم معاً انجام یابند...

موسیقی و شعر با هم به دنیا آمده، با ترقی و تمدّن آدمی رو به کمال نهاده است. همانطور که شعر از اصوات طبیعی ترکیب یافته، لحن و غنا نیز از شنیدن صداهای طبیعی اخذ شده است. بعضی صدا را مقتبس از حرکت و تصادم سیّارات، جمعی از

برخورد دو جسم به یکدیگر، عدّه‌ای از وزش باد و جریان آب و اهتزاز برگهای درختان و فرقه‌ای از نغمه مرغان خوش‌الحان منشعب دانسته‌اند. هم‌اکنون نیز به طوری که در مبحث موسیقی خاصّ ایرانی خواهیم دید، نوای چکاوک، نغمه عنقا و کبک‌دری، بانگ کلنگ، رخش دراج، ضربِ فاخته، دَم قمری، پردهٔ بلبل، اصول ورشان، و بال کبوتر از پرده‌های دلکش موسیقی و حاکی از جنبهٔ تقلید از طبیعت در موسیقی است.

حتی به عقیدهٔ عوفی در «جوامع الحکایات» نوای چکاوک نخستین نغمه‌ای است که بشر استخراج کرده است. همچنین گویند فیثاغورث موسیقی را از آواز ققنوس(۱) گرفته است.

عبدالمؤمن در رسالهٔ «شرفیه» دربارهٔ ارتباط ادب و موسیقی معتقد است: از جمله بحرهای کثیرالاستعمال بحر رمل است و آن در علم عروض یکی از بحرهای معروف و در موسیقی یک نوع از غنا و سرودی است که از حسن اتفاق در هر دو علم عروض و ایقاع عدهٔ مقاطیع وزن شعری و مقیاس زمان غنایی آن یکی است.

در همین زمینه برای بحور اثرات روحی خاصی که از لوازم موسیقی است قایل شده‌اند که به اختصار نقل می‌شود:

یکی از زحافات رمل فعلاتن است که فرح‌بخش و دیگری فاعلات است که حزن‌انگیز می‌باشد. از ازاحیف آن، فعلاتن فعلاتن فعل است که هنری است.

بحر تقارب برای حماسه و داستان پهلوانی، بحر هزج جهت مغازله و معاشقه و

---

(۱) ققنوس یا Phenix، مرغ افسانه‌ایست در یکی از جزایر هندوستان که جفت ندارد. هزار سال عُمر می‌کند و چون اجل آن نزدیک شد، سه روز قبل هیزم بسیار جمع می‌کند. بر بالای آن نشیند و قریب به صد و به روایتی هزار سوراخ در منقار اوست (به قول صاحب فرهنگ رشیدی منقار او ۳۶۰ سوراخ دارد) خوانندگی کند و هر گونه آواز خوش از منقار او بیرون آید و وحوش و طیوران صحرا پیش آن مرغ جمع شوند و بعضی از استماع آواز او مدهوش گردند و برخی هلاک. چون هنگام فوتش رسد، پر و بال برهم زند و آتش از بال او بجهد و به هیزم افتد و آن مرغ را بسوزاند و خاکستر گرداند. آنگاه به حکم مرسل‌الرّیاح، بادی بوزد و از زیر آن خاکستر ققنوسی پیدا شود. پیوسته خلقت آن مرغ بر این منوال باشد.

لطیفی دربارهٔ این مرغ گوید:

اگر ماند هزاران سال ققنوس   بسوزد زار زار آخر به افسوس

عطار در منطق‌الطیر توضیح بیشتری دربارهٔ ققنوس داده است:

هست ققنوس طرفه مرغی در جهان   موقع آن مرغ در هندوستان
سخت منقار عجب دارد دراز   همچو نی از وی بسی سوراخ باز
قرب صد سوراخ در منقار اوست   نیست جفتش طاق بودن کار اوست
فیلسوفی بود و دمسازش گرفت   علم موسیقی ز آوازش گرفت

محبت و الفت، بحر خفیف که سبک‌ترین بحرهای عروض است، مخصوص رقص می‌باشد. برخلاف بحر مدید و رجز که نزدیکترین بحرها به شیوهٔ نظم‌اند، بحر سریع سلیس و روان است.

شعرای قدیم به ارتباط قطعی موسیقی و بیان، عقیده داشته‌اند و هر یک که فاقد حنجره‌ای داودی برای تغنی یا ادای مناسب شعر بوده‌اند راوی[۱] انتخاب می‌کرده‌اند.

فردوسی شاعر بزرگوار ملّی ایران نیز رامشگران را شعرخوان و شعردان به شمار آورده، غزل و موسیقی را هم عنان قلمداد کرده است:

برآمد خروش از دل زیر و بم فراوان شده شادی اندوه کم
نشستند خوبان بربط نواز یکی عود سوز و یکی عود ساز
سراینده‌ای این غزل ساز کرد دف و چنگ و نی را هم آواز کرد
که امروز روزی است با فرّ و داد که رستم نشسته است با کیقباد
به شادی زمانی برآریم کام ز جمشید گوییم و نوشیم جام
می‌لعل گون خوشتر است ای سلیم ز خونابهٔ اندرون یتیم
از آن آب رنگین به نزدیک من به از آنکه نفرین کند پیرزن
از ابریشم چنگ و آوای رود سراینده این بیتها می‌سرود

این قطعه هم به گفتهٔ فردوسی توسط رامشگری از مردم مازندران در مجلس کیکاوس خوانده شده است:

به بربط چو بایست بر ساخت رود بر آورد مازندرانی سرود
که مازندران شهر ما یاد باد همیشه برو بومش آباد باد
که در بوستانش همیشه گل است به کوه اندرون لاله و سنبل است
هوا خوشگوار و زمین پر نگار نه گرم و نه سرد و همیشه بهار
نوازنده بلبل به باغ اندون گرازنده آهو به راغ اندرون

---

(۱) مسعود سعد به راوی خود گفته است:

بر من این شعرها به عیب مگیر خواجه بوالفتح راوی مهتر
تو به آواز جان فزای بدیع عیب‌هایی که اندر اوست ببر

راوی رودکی مجد نامی بوده است. خود او گوید:

ای مج تو شعرهای من از بر کن و بخوان از من دل سکالش و از تو تن و زبان

خاقانی نیز دربارهٔ راوی گفته است:

راوی خاقانی از آهنگ در ایران سمع نقش نام بوالمظفر اختسان انگیخته

دی و بـــــهمن و آذر و فـــرودین　　　هـــمیشه پـــر از لاله بـینی زمـــین
کســـی کـانـدر آن بـوم آبـاد نـیست　　　به کام از دل و جان خود شاد نیست

چون شعر و آهنگ و ساز و آواز از قدیمی‌ترین ازمنهٔ تاریخ، مظهر کامل کیفیّات درونی و احساسات و آرزوها و نیازمندی‌های بشر بوده یا به عبارت دیگر شعر و موسیقی و رقص مولود عواطف و زاده مادر طبیعت‌اند، از دیرباز به عنوان تفنّن و گاهی بر سبیل تعصّب بی‌آنکه به عمق موضوع توجّه و دقت شود که تأثیرات یا بوسیله لفظ و یا توّسط آهنگ و سرانجام به واسطهٔ حرکت تعبیر می‌شود، نسبت به برتری یکی بر دیگری بین صاحب نظران بحث‌ها برپا گردیده و گفته‌ها و ترانه‌ها به جای مانده است.

«کانت» در مقایسهٔ شعر و موسیقی برتری را از آن گوینده می‌پندارد و شاعر را از آهنگساز بالاتر می‌شمارد. او گوید: گر چه موسیقی از سایر هنرهای زیبا مطبوع‌تر است ولی چون چیزی نمی‌آموزد و شعر به منزلهٔ غذای روح است، کلام مقدّم بر صوت می‌باشد.

«پل دوکا» Paul Duka معتقد است که در جهان یک هنر بیش وجود ندارد و آن هم شاعری است. «هگل» معتقد است شاعری پیوسته به کمک موسیقی برمی‌خیزد و این فن تمام مزایای سایر هنرها را جمع کرده است. در مقابل «اسپنسر» به اتکای عاطفه و مهر و اخلاق موسیقی را از هنرهای دیگر برتر می‌شمارد.

«شوپنهاور» معتقد است تنها موسیقی قادر است حقیقت وجود را آشکار سازد.

یکی از معاصران صاحبنظر نوشته است: «موسیقی عشق است ولی عشق عاری از مادّه و جسم. موسیقی زبان احساسات و عواطف و قوی‌ترین و حتّی فصیح‌ترین وسیلهٔ نشان دادن چیزهایی است که ما احساس می‌کنیم. موسیقی فصیح‌تر از شعر و بزرگتر از نقاشی است».

«مارسل پروست» گوید: آن لطف و حالتی را که بیهوده در عشق و شعر می‌جوییم موسیقی به ما اهدا می‌کند. با این وجود موسیقی در قدیم اسیر کلام بوده است یعنی در مراسم مذهبی با سرود نواخته و هنگام بزم با شعر اداره می‌شده است و همین امر موجب تردید صاحبنظران گردید، با آنکه امروز خود احساسات را به حداعلی وصف می‌کند و از قید کلام آزاد گردیده است.

قدما معتقد بوده‌اند موسیقی به تنهایی قادر به توصیف عواطف نیست و تنها برای زینت کلام باید به کار رود. امیرخسرو دهلوی قطعه‌ای در این زمینه سروده است که نقل می‌شود:

مطربی می‌گفت با خسرو که‌ای گنج سخن
علم موسیقی ز علم شعر نیکوتر بود
زانکه آن علمی است کز دقت نیاید در قلم
لیک این علمی است کاندر کاغذ و دفتر بود
پاسخش دادم که من در هر دو معنی کاملم
هر دو را سنجیده در وزنی که آن درخور بود
فرق گویم من میان هر دو معقول و درست
تا دهد انصاف آن کز هر دو دانشور بود
نظم را علمی تصوّر کن به نفس خود تمام
کو نه محتاج اصول و صوت خنیاگر بود
گر کند مطرب بسی هان‌هان و هون‌هون و سرود
چون سخن نبود همه بی‌معنی و ابتر بود
نای‌زن بینی که صوتی دارد و گفتار نی
لاجرم در قول محتاج کس دیگر بود
نظم را حاصل عروسی‌دان و نغمه ز یورش
نیست عیبی گه عروس خوب بی‌زیور بود

گفتهٔ امیرخسرو دربارهٔ موسیقی قدیم شرق تا حدّی صادق است. چه، ساز در آن زمانها به تنهایی قادر به آنچه در می‌گذشت نبوده، خواننده گزیری جز رفع این نقیصه به مدد شعر نداشته است. او ناچار بوده مقامهای موجود شعری را در لحن خاص بخواند و چون این الحان را بایستی در ذهن ابداع کند و به وسیلهٔ حنجره بخواند از دانستن عروض بی‌نیاز نبوده، شاید امتیاز آواز بر ساز هم همین باشد که خواننده به وسیلهٔ کلام و تکیه‌هایی که در پایان هجاها به عمل می‌آورد بر تأثیر ساز و آواز می‌افزاید. تأکید در جمّلات روزمره هم همین اثر را دارد و به کرّات دیده و شنیده‌ایم که خطیبی زبردست با تکیه کردن بر لفظی مقصود را به خوبی پرورانده و از قوّه شنوایی مخاطب حداکثر استفاده را برده است.

موسیقی و رقص هرگاه با کلام توأم گردد تأکید قوی‌تر و تأثیر بیشتر می‌شود. بدیهی است که در اکثر زبانهای زندهٔ جهان نیز تاکیدهایی مستقل وجود دارد که می‌توان آن را تکیه یا «آکسان Accent» نامید و از همین تأکیدهاست که وزن یا ریتم Rythme یک قطعه موسیقی و یا شعر بر شنونده آشکار می‌گردد. این تأکید را قدما ایقاع می‌گفتند که در واقع قرینهٔ وزن شعر است.

یک قطعه موسیقی مظهر ذوق و معرّف زمان و مکان و خصوصیّات اخلاقی و اجتماعی مصنف است.

بتهوون که خود مردی خشن و تندخو و زمان او نیز سرشار از انضباط و انتظام بود، موسیقی خشنی به وجود آورده است. با این وجود خشونت او در نتیجهٔ آثار وی به تفاوت زمان فرق می‌کند. تندی و انقلاب سمفونی پنجم او با خواص سمفونی نهم فرق دارد. «ویلیام بیرد» و «جان دولند» به شعر و آهنگ صوت علاقه خاصی ابراز داشته، نخستین کسانی در غرب به شمار می‌آیند که ارزش سرود و ترانه را از نظر هنر شرح داده‌اند....

لغت قول هم ربط شعر و موسیقی را به خوبی نشان می‌دهد. اکنون نیز شعری را که موسیقی‌دان به صورت لحن خوش‌آیند در می‌آورد قول می‌نامند. در قول بین کلمات و آهنگهای موسیقی که نماینده آن کلماتست رابطه‌ای موجود است و در واقع الحان که قول از آنها به وجود آمده، معنی شعر را بیان می‌کنند.

بنابراین قول به شعر و موسیقی هر دو ارتباط دارد. در همین زمینه «بیرد» می‌نگارد:

در الفاظی که کلمات را به وجود می‌آورد قوهٔای نهفته است که اگر در آن دقّتی به کار رود آهنگ آن به طریقی که درخور وصف نیست به دست می‌آید.......

شعر وموسیقی وتاثیر آنها



شعر و موسیقی و تاثیر آنها

شعر و موسیقی زبان دل و احساس‌اند و بی‌گمان آنچه از دل خیزد لاجرم بر دل نشیند و همچنین است نثرهای فصیح و دلنشین. وجود آدمی از جسم خاکی و نفس افلاکی ترکیب یافته است. مظهر روح هم کیفیّات نفسانی و عواطف انسانی است. رقّتی که در برابر رنج دیگران به بشر دست می‌دهد، لذّتی که از نسیمی فرح‌بخش و منظره‌ای دلکش حاصل می‌شود، غروری که در مقابل عظمت سنن ملّی و داستانهای قهرمانی بوجود می‌آید و سرانجام حالتی که از برخورد با هیجانات قلبی پدیدار می‌گردد، مبدئی جز هنرهای زیبا که شعر و موسیقی ارکان برجستهٔ آنند، ندارد.

بشر از کهن‌ترین دوران حیات خود دستخوش این تأثرات روحی بوده، برای آرامش روح و جسم به صورت و کلام متوّسل گردیده است.

شعر تسلّی بخش ناکامی‌ها و موسیقی مونس و غمخوار دوران تنهایی‌ها و سختی‌ها و بدبختی‌های بشر بوده است. هم اکنون نیز انسان مترقّی هنگام اندوه زمزمه می‌کند و موقع خستگی به آهنگی جالب گوش فرا می‌دهد.

نوای ساز، او را به عالم آرزوها می‌کشاند و شعری نغز و بدیع به او بال و پر خیال می‌بخشد تا بتواند در آسمانهایی که روح حساس سرمدی برای وی بوجود آورده پرواز و با مبدأ و کل، که هستی‌بخش عالم وجود است راز و نیاز کند.

در تاریخ ادب و موسیقی به داستانها و نکاتی برجسته از تأثیر ادب و آهنگ بر می‌خوریم که بیان نمونه‌ای چند برای اکمال مقال مناسب به نظر می‌رسد:

خسرو پرویز به اسب بادپای خود ـ شبدیز ـ سخت دلبستگی داشت و سوگند یاد کرده بود که اگر روزی کسی خبر مرگ این مرکب راهوار را بیاورد بی‌درنگ سر و کار وی به دست دژخیمان سپرده خواهد شد. قضا را اسب ناتوان شد و جان داد. کسی را یارای اخبار نبود. همه به «باربَد» توسّل جستند تا شاید راه نجاتی بیندیشد. او نیز آهنگ جاودان «مرگ شبدیز» را بساخت و با طرزی مؤثر در مجلس خسرو اجرا کرد. شاهنشاه ساسانی چنان تحت تأثیر قرار گرفت و صحنه‌ای شگفت دید و نغمه‌ای گویا شنید که

خود گفت:

مگر شبدیز جان سپرده است... و چون خود او این خبر را نخست بر زبان رانده بود همه از کیفر رستند.

نظامی عروضی در چهار مقاله داستان زیبای نواختن چنگ رودکی و شعر سرودن استادانه وی و در مقابل از خود بی‌خود شدن امیر نصر سامانی را بیان می‌کند که رابطهٔ شعر و موسیقی را به بهترین نحو بیان می‌کند[۱].

حمداله مستوفی در «تاریخ گزیده»، خوند میر در «حبیب السیر»، جامی در «بهارستان»، شهاب‌الدیّن عبداله شیرازی معروف به وصاف الحضرة و دولتشاه سمرقندی، داستان استادی رودکی را هر کدام در کتب خود آورده‌اند.

گفتیم که علم عروض معرف رابطهٔ شعر و موسیقی است. به همین جهت شاید بتوان گفت که نیاکان ما عروض را از کسی تقلید نکرده‌اند چه شعر و موسیقی از خواص طبیعی و غریزی بشر است و غریزه از کسی و چیزی جز فطرت تبعیّت نمی‌کند. خاصّه که شعر و رقص و موسیقی زادهٔ طبیعت و فرزند یک مادرند یا به عبارت دیگر تناسب در وزن که به قالب الفاظ درآید شعر است و هر گاه به صورت نغمه جلوه‌گر شود موسیقی و اگر به شکل حرکت و جنبش خارجی بیرون آید رقص است.

این سه پدیدهٔ دلنواز روحی نیز نزد ملل جهان مبدئی ندارند و تا انسان به عرصه وجود قدم نهاده، از این کیفیّات نفسانی برخوردار بوده است. همین رباعی مبدئی کهن و رابطه‌ای عمیق با موسیقی دارد و گویندگان ایران قبل اسلام به صورت لحن اورامنی از آن استفاده می‌کرده‌اند. برای توضیح بیشتر باید به نظر آورد: رباعیی یا چهارگانی و یا چهار بیتی که از اوزان هزج ثمن است و هر مصرع آن یک بیت به شمار می‌آمده، پیوسته با سرود و آهنگ منطبق بوده است و به اصطلاح قدما رباعی می‌بایستی ملحون یا ضربی و آهنگی باشد.

اوزان؛ هزج، متقارب، مشاکل و رمل بعضی به زبان پهلوی و برخی به دری قبل از عروض خلیل‌بن احمد در کشور ما رواج داشته است. ایرانیان در تمام مراحل روحی ذوق خود را آشکار ساخته‌اند. مثلاً در فن ایقاع و تقطیع، نغمه‌های موسیقی که در عرف ادبای عرب و پیروان ادب عرب «تن» به کار می‌رفته (مانند «فع» و «فاء» در عروض عربی، سبب ضعیف است) اجداد ما «دل» را در موسیقی بر «تن» رجحان داده، همواره

---

(۱) متن حکایت در چهارمقالهٔ نظامی عروضی سمرقندی به تصحیح علّامه محمد قزوینی با شرح دکتر محمد معین، چاپ دیبا، ۷۵، صص - ۴۹ - ۵۴ آمده است. همچنین حکایت‌های ۱، ۴، ۶، ۸، و ۱۰ از مقالت دوّم چهار مقاله، صص ۲ و ۵۸، ۶۹، ۷۳ و ۸۳ در این موردند.

«دل ـ ای دل» گفته، و هنوز نیز می‌گویند...

شعر و موسیقی از لحاظ اشتمال بر وزن و تخیّل و آهنگ مبدئی واحد و از لحاظ تأثیری که در روح دارند واجد هدفی مشترک‌اند و خواجه‌نصیرالدین از همین اتحاد منشاء و منظور رابطهٔ قطعی این‌دو پدیدهٔ روانی بشر را با روشی منطقی به‌اثبات می‌رساند.(۱)

داستان دلبستگی سلطان محمود غزنویی به ایاز در ادبیّات فارسی به‌کرّات انثار و از زیبایی و سرعت انتقال و ادب و فطانت این غلام به نیکی یاد شده است. روزی محمود در عالم مستی او را به کوتاه ساختن موی سر امر داد. روز دیگر که نشئه می‌از سر برخاست و خمار جایگزین بیخودی دوشین گردید و ایاز را گیسو بریده یافت، لباس غضب بر تن آراست و افراد بی‌گناه را برای عقوبت خواست. ارکان قوم به عنصری ملک‌الشعرای دربار مراجعه کردند و چارهٔ کار خواستند. او که به مزاج سلطان وقوف کامل داشت به تالار بار اندر شد و این رباعی انثار کرد:

کی عیب سر و زلف بت از کاستن است چه جای به غم نشستن و خاستن است
هنگام نشاط و وقت می خواستن است کاراستن سرور ز پیراستن است

آتش خشم سلطان فرو نشست و به پاداش یک رباعی، امر داد سه بار دهان عنصری را از جواهر آکندند. همین سلطان که به سعایت بدخواهان و شاید به حکم فطرت با گوینده بزرگ ایران ـ فردوسی ـ به بدی رفتار کرد و آن شاعر ملّی را که از نظم، بلند کاخی ارجمند پی‌افکند، رنجیده خاطر، و به گوشه‌گیری وادار نمود؛ در آغاز یکی از نبردها از احمدبن حسن میمندی ـ وزیر خود ـ پیامی مؤثر برای ابلاغ، به خصم می‌طلبد. او نیز این بیت فردوسی را،

«اگر جز به کام من آید جواب من و گرز و میدان افراسیاب»

مناسب تشخیص می‌دهد و به عرض می‌رساند. سلطان ضمن قبول و تحسین شعر، می‌پرسد این بیت از چه کسی است که بوی مردی از آن استشمام می‌شود. خواجه در پاسخ می‌گوید: شعر از فردوسی است که در مقابل کار ارزندهٔ خویش پاداشی مناسب نیافت. سلطان تعهد جبران می‌کند ولی وقتی صلهٔ پادشاه غزنویی به طوس می‌رسد، از دروازهٔ دیگر، جسد بی‌جان شاعر محبوب را به جانب گورستان حمل می‌کردند...

گذشتگان ارزش روح را با موسیقی و شعر می‌سنجیده‌اند. چه اگر کسی آهنگی دلرُبا بشنود و شاد یا غمگین نگردد و یا به حالت وجد و جذبه نیفتد و اختیار از کف ننهد و یا از مضمون بدیع شعر و باریک‌اندیشی و استعاره و مجاز که از لوازم نظم است متأثر نشود

---

(۱) برای اکمال این فصل به نوشتهٔ استاد طوسی «معیار الاشعار» رجوع شود.

در زمرهٔ آدمیان نتوان به شمارش آورد. به گفتهٔ سعدی:

اشتر به شعر عرب در حالت است و طرب
تو خود چه آدمی کز عشق بی‌خبری

گویندهٔ بزرگ ایران آواز خوب را از چهرهٔ زیبا برتر می‌شمارد و می‌گوید:

به از روی خوب است آواز خوش
که آن حظ نفس است و این قوت روح

جای دیگر می‌گوید:

کاش بلبل خموش بنشستی
تا خر آواز خود تمام کند

«کنفوتسه» پیمبر و فیلسوف باستانی چین گوید:

مقام تربیت هر قوم با میزان پیشرفت آن گروه در موسیقی بستگی کامل دارد. شک نیست که درک سایر هنرهای زیبا مانند حجاری و نقاشی مستلزم کسب اطلاعاتی قبلی است ولی چون شعر و موسیقی با احساسات و عوارض نفسانی و قلبی ارتباط دارد فهم آن دو نیاز به تحصیل مقدمه ندارد و هر کس در برابر این نیروی روحی که زیباییهای حیات بدان پیوسته است، سر تسلیم فرود می‌آورد. شاعر گوید:

چو از کج‌روی‌های چرخ پلید
شود مرد دلخسته و ناامید

بدان سان ز اندوه پیچان شود
که از ملک هستی گریزان شود

به ناگه یکی نغمهٔ دلنواز
به خویش آرد او را دگر باره باز

خوش آن نغمه کز ساز باد آورد
سی درد و شادی به یاد آورد

تو گویی که یاری‌ست شیرین سخن
کند قصّه از روزگار کهن

ز بند غم او را رهاند همی
نهد بر دل ریش او مرهمی

یکی از مباحث شیرین موسیقی ایرانی بحث دربارهٔ تأثیر نغمه‌هاست که در کتب موسیقی‌دانان قدیم و حتّی در قاموس‌ها و فرهنگهای فارسی از آن یاد شده است و قسمتی نقل می‌شود:

«حسینی و حجاز ایجاد شوق می‌کند. راست، اصفهان، عراق و نوروز دارای لطف خاص و موجب افزایش روح فرح و نشاط است. عشاق و بوسلیک و نوا در قوّهٔ شجاعت مؤثر است. بزرگ و کوچک و زنگوله و رهاوی موجد حزن و اندوه است.

بوسلیک و نوا و عشاق با روح ترکان و سیاه‌پوستان مناسب است. برای سفیدپوستان آهنگهای بم مانند مخالفک مفید است.

سرخ مو و سرخ روی یا ارزق چشم به مخالف و راست تمایل دارند. هر کس دارای رنگ سیاه متمایل به زردی است، از موسیقی در پرده‌های زیر حَظ می‌برد. گندم‌گونها از اشعاری که به بحر خفیف سروده شده لذت می‌برند».

به عقیدهٔ قدما حکمای ایران و یونان، بیماران و دیوانه‌ها را از راه موسیقی مداوا می‌کرده‌اند. موسیقی در عالم حیوانات و نباتات هم اثری شگفت دارد. مارافسا، مار را به کمک موسیقی به خواب مغناطیسی فرو می‌برد. شتر در برابر آهنگ حدیٰ، تشنگی را هم از یاد می‌برد. زنگی که بر گردن خر و استر می‌بندند و در شب و روز از آنان، در راه به منزل رساندن قافله استفاده می‌کنند دلیل تشخیص اثر موسیقی در روح جانداران است. همین که آهنگی دلکش در شبهای بهاری و یا هنگام روز از زخمهٔ نوازنده‌ای چیره‌دست گوش جان را نوازش دهد، بسا اتّفاق افتاده که بلبل بی‌نوا روی دست و یا کمانه (آرشه) وی نشسته و رنج قفس را به خاطر خلسه در برابر آهنگ به جان خریده است.

دکتر «بوئز» طبیعی‌دان هندی برای نخستین بار با تجربیّات دقیق اثر موسیقی را در نباتات با نمودارهای هندسی که حاوی ارتعاشات ناشی از آهنگ است به اثبات رسانیده است.

گویند روزی آوازه‌خوانی کنار بوتهٔ گل سرخی نغمه‌ای آسمانی سر داده بود. با هر تحریر گلبرگی از گل جدا می‌شد و بر زمین می‌افتاد. در پایان آهنگ، دیگر برگی برای گل باقی نمانده، کاملاً بی‌برگ شده بود.

مذهب در موسیقی



مذهب در موسیقی

مذهب با موسیقی مخالف بوده و هست. امّا چون علاقه‌مندان به موسیقی فهمیده‌اند با این هنر بهتر می‌توانند مردم را تحت تأثیر قرار دهند، کم‌کم آن را در عزاداری وارد کرده، اهل مذهب هم وقتی به این وسیله نتیجهٔ بهتری گرفته‌اند، ممانعت نکرده‌اند. به طور کلّی صدای خوشی که از حنجرهٔ آدمی بیرون بیاید در نظر علمای شرع هم پسندیده است. آن‌ها ساز نمی‌شنوند ولی آواز خوش را گوش می‌دهند و لذّت می‌برند. پس خواندن آواز مانعی نداشته است ولی کم‌کم نقاره‌خانه هم وارد این دستگاه شد و به تدریج کار به جایی رسید که چندین دستهٔ موزیک نظامی هم جزء لوازم کار گردید تا رونق و جلال تعزیه را تکمیل کند و در دسته‌ها هم آلاتی از قبیل قره‌نی و شیپور و طبل کوچک و بزرگ به کار برده شد و موسیقی که در جای دیگری مقامی نداشت درین معرکه راهی برای جلوه‌گری باز کرد.

موسیقی مذهبی یکی از قدیم‌ترین انواع این هنر است که در همهٔ ممالک کم و بیش به کار می‌رفته، مخصوصاً در اروپا مقامی بزرگ یافته است. چنانکه بزرگترین موسیقیدان‌های قدیم مانند، باخ و هندل از کلیسا بیرون آمدند. کلیسای عیسویان مهمترین مشّوق و بهترین وسیلهٔ ترقی و پیشرفت موسیقی اروپائیست. صنعت نواختن ارگ و خواندن آواز جمعی و پیدایش موسیقی چند صوتی و هم آهنگی از کلیساست. ولی تنها نمونه‌ای که مسجد اسلامی از موسیقی انتخاب کرده است، اذان و مناجات می‌باشد که البته اگر با صوتی خوش گفته شود، در دل اهل ایمان تأثیری به سزا دارد. اگر موسیقی اروپایی به آن عظمت شگرف رسیده است پشتیبانی بس قوی چون کلیسا داشته است و موسیقی ما که ترقی نکرده، نه تنها از این مشّوق بزرگ بی‌نصیب بوده. بلکه اهل مذهب، با آن از در مخالفت بیرون آمده‌اند. پس باید شکرگزار تعزیه و نوحه بود که بعضی نغمات موسیقی ملّی را نگاهدای نموده، در ضمن ردیف دستگاهها را به ما تحویل داده است.

ایرانیان قبل از اسلام از موسیقی مذهبی بی‌بهره نبودند. «گاتها» یا سرودهای مذهبی زرتشت با آهنگ موسیقی در موقع عبادت خوانده می‌شده است. موسیقی ایران بود که به عربستان رفت حتّی به آندلس رسید و در موسیقی اسپانی و اروپایی اثراتی از خود گذارد. ولی چون در به‌کار بردن آن رعایت اعتدال نشد و شاید انواع مبتذلی هم پیدا کرد، اهل مذهب را به مخالفت واداشت و غنا تحریم گردید، تا اینکه اهل موسیقی از گوشه و کنار در انتظار فرصت بودند و همینکه موقع را مناسب دیدند نخست به عنوان اذان و مناجات و بعد در لباس نوحه و در این اواخر برای مؤثر کردن اشعار تعزیه، نوعی از این موسیقی را در بعضی از تشریفات مذهبی به کار بردند.

عزاداری

غیر از اذان و مناجات که در مساجد اسلامی اعم از شیعه و سنّی به کار می‌رود، نوع دیگر موسیقی مذهبی یعنی نوحه و تعزیه، مخصوص شیعیان است و این کار از وقتی رواج یافته است که ایرانیان برای خاندان پیغمبر شروع به عزاداری کرده‌اند. اوّلین مقدّمات این سوگوری از نیمهٔ قرن چهارم هجری در زمان سلطنت آل‌بویه است. اینک چند سطر از کتاب ادوارد براون را که مؤید مطلب است می‌نگاریم:

گویند معزالدّوله احمدبن بویه در دههٔ اول محرم امر کرد تمامی بازارهای بغداد را ببندند و مردم لباس عزا بپوشند و به تغریهٔ سیدالشهدا بپردازند. چون این قاعده در بغداد رسم نبود علمای اهل سنّت آن را بدعتی بزرگ دانستند و چون بر معزالدّوله دستی نداشتند، چاره جز تسلیم نتوانستند. بعد از آن، هر ساله تا انقراض دولت دیالمه، شیعیان در دههٔ اوّل محّرم در جمیع بلاد، رسم تعزیه به جا می‌آوردند و در بغداد تا اوایل سلطنت طغرل سلجوقی برقرار بود.[1]

دوّرهٔ صفوّیه

این نوع عزاداری مرسوم شد ولی چون سلاطین سلسله‌های دیگر توجّهی به آن نداشتند کم و بیش به کار می‌رفت تا اینکه از دورهٔ صفویه رونق بیشتری یافت امّا تعزیه هنوز رسم نشده بود. چنانکه ادوارد براون در دنبالهٔ همان مطلب می‌نویسد:

نمایش صحنه‌ها و مجالس هیجان‌انگیزی که به تعزیه موسوم است در اوایل دورهٔ صفویه معمول نبوده است و در ازمنهٔ بعد مرسوم شده. چنانکه یکی از مورخین اروپایی

---

(۱) تاریخ ادبیّات ادوارد براون، ترجمهٔ یاسمی، جلد چهارم، ص ۴۰.

به نام «اولیاریوس» که در زمان سلطنت شاه‌صفی، در اردبیل و جوار مرقد شیخ صفی‌الدّین به سر برده است شرح مبسوطی از مشهودات خود داده، ترتیب عزاداری، شیون و نوحه‌گری و تیغ‌زنی ایّام عاشورا یا روز قبل را ذکر نموده است. ولی هیچ اشاره به نمایش و تعزیه نمی‌کند.

دورهٔ قاجاریه

بنابراین آنچه مسّلم است تعزیه در دوره‌های بعد مرسوم شده، مخصوصاً در سلطنت قاجاریّه رونق بیشتری یافته است. اوژن فلاندن. در موقع اقامت در تهران همراه یکی از برادران محمّدشاه با سایر هیئت فرانسویان به یک مجلس تعزیه رفته که شرحش را چنین می‌نویسد:

«این تعزیه‌ها نوعی از همان نمایشات مذهبی قرون وسطی است که در اروپا اجرا می‌شد. به زیر چادرهایی که در معابر عمومی، حیاط مساجد یا درون قصور بزرگ برپا می‌سازند، دایر می‌شود. در وسط چادر، تختی می‌گذارند که اعمال در آنجا به جا آورده می‌شود. بر روی تخت میزی است که پیش از هر نمایش، ملّایی بالای آن رفته، مردم را وعظ می‌کند و برای درام حزن‌انگیزِ بعد، حاضرشان می‌سازد. این تعزیه‌ها به شعر نوشته شده که بازیگران، با ملاحت و آهنگ و ژستی مخصوص آن را می‌خوانند و در مردم ایجاد شوری می‌نمایند. از پرتو فرنگی که به حمایت اولاد پیغمبر در آمده در مدّت عزاداری، فرنگی‌ها محترم هستند. به عکس تُرک‌ها و سنّیان که در اثر کوچکترین پیش آمدی، آنها را به مرگ خواهند رسانید. به یاد وفات حسن و حسین(علیهما السلام)، شیعیان همه چیز را فراموش می‌کنند و تنها علاقه دارند که از اهل سنّت انتقام بگیرند. اگر چه تعزیه‌ها با ایمان و خلوص انجام می‌پذیرد، معهذا ایرانیان به من گفتند، بیشتر ملاها با این روییه مخالفند و بد می‌دانند که امام‌هایشان را بر روی تخت نمایش ببینند. شاید در اثر حسادت باشد که این اعمال بیش از مواعظ آنها تأثیر می‌بخشد! تقریباً باید این طور باشد. زیرا زبردستی بازیگران و رقابتهای آنها، بر خطا به برتری دارد[۱]».

هُنر تعزیه:

نمایش تعزیه در زمان ناصرالدّین شاه اهمّیت بسیار پیدا کرد. عبدالّله مستوفی می‌نویسد:

---

(۱) سفرنامهٔ اوژن فلاندن، ص ۱۰۲.

ناصرالدّین شاه که از همه چیز وسیلهٔ تفریح می‌تراشید، در این کار هم سعی فراوانی به خرج داد و شبیه‌خوانی را وسیلهٔ اظهار تجمّل و نمایش شکوه و جلال سلطنتش کرد و آن را به مقام صنعت رسانید. در استبداد، رفتار پادشاه برای رجال، سرمشق است. شاهزاده‌ها و رجال هم به شاه تأسی می‌کردند و آنها هم تعزیه‌خوانی راه می‌انداختند. کم‌کم تکیه‌های سر محل که سابقاً تعزیه‌های عامیانهٔ قدیمی خود را می‌خواندند، از حیث نسخه و تجمّل، به بزرگان تأسی جسته هر یک به فراخور توانایی اهل محل، بیش و کم تجمّل و شکوه را در این عزاداری وارد کردند. در اواخر دوره ناصرالدّین شاه، تعزیه‌خوانی تجمّل و تفریحش بیش از عزاداری شد و هر جا تعزیه‌ای برپا می‌شد، جمعیّت زیادی به خصوص زنها در آن حاضر می‌شدند به طوری که صاحب مجلس مجبور بود همینکه مجلس پر می‌شد در خانه را به بندد که از ازدحام، مجلس برهم نخورد. همینکه اعیانیّت در تعزیه وارد شد نسخه‌های تعزیه هم اصلاح شد و پاره‌ای چیزها که هیچ مربوط به عزاداری نبود مانند تعزیهٔ درةالصدف و تعزیهٔ امیرتیمور و تعزیهٔ حضرت یوسف و عروسی دختر قریش نیز در آن وارد گردید و برای اینکه جنبهٔ عزاداری آن هم، بالمره از بین نرود، در مقدّمه، یکی ازاین حکایات نیمه تفریحی و نیمه اخلاقی و در آخر یکی از واقعیّات یوم‌الطف به نمایش گذارده می‌شد. در واقعه‌ها هم خیلی پا پی صحبت مطالب نبودند و بیشتر، جنبه‌های حزن‌آور قضیّه را رعایت کرده، در آنها صنعت شعری و بدیعی به کار می‌بستند. بازیگرها نقش خود را که با شعر نوشته شده بود از روی نسخه‌ای که در دست داشتند به آواز می‌خواندند و هر نقشی آواز خود را داشت: حضرت عباس باید «چهارگاه» بخواند؛ حُرّ، «عراقی» می‌خواند؛ شبیه عبدالّله‌بن حسن که در دامن شاه شهیدان به درجهٔ شهادت رسیده است، دست قطع شدهٔ خود را به دست دیگر گرفته، گوشه‌ای از آواز «راک» می‌خواند که به همین جهت آن گوشه به «راک عبدالّله» معروف است. زینب، گبری، می‌خواند. اگر در ضمن تعزیه، اذانی باید بگویند، حکما به آوازی «کردی» بود. در سؤال و جواب‌ها هم رعایت تناسب آوازها با یکدیگر شده: مثلاً اگر امام با عبّاس سؤال و جوابی داشت، امام «شور» می‌خواند، عبّاس هم باید جواب خود را در زمینهٔ شور بدهد. فقط «مخالف خوآنها (مقصود قوم دشمن است) اعم از سرلشگران و افراد و اُمراء و اتباع با صدای بلند و بدون تحریر، شعرهای خود را با آهنگ اُشتلم و پرخاش ادا می‌کردند. در جواب و سؤال با مظلومین هم همین رویه را داشتند و با وجود این، اشعار مخالف‌خوان و «مظلوم خوان» در سؤال و جواب باید از حیث بحر و قافیه، جور باشد ولی تمام قافیه و بحر اشعار یک

تعزیه، غیر از موارد سؤال و جواب، یکی نبود.[۱]

تعزیه در موسیقی:

با اینکه مذهب ما بزرگترین سدّ و مانع پیشرفت موسیقی بوده است، اهمیّت یافتن مقام تعزیه، یکی از موجبات حفظ نغمات ملّی به شمار آمده، مخصوصاً نقش بزرگی را در تربیت آوازخوآنهابه عهده گرفته است. چنانکه بهترین خوانندگان ما، در مکتب تعزیه پرورش یافته‌اند، اینکه گفتیم مذهب ما و نگفتیم مذهب اسلام، از این جهت است که در ایران، دین محمّدی هم به جهات تاریخی به وضع خاص تغییر شکل یافته است و فرعیّات مقدّم بر اصلیّات گشته است. در میان مسلمانان، این ما هستیم که موسیقی را حرام دانسته‌ایم. با اینکه در سالهای اخیر لفظ «حرام» از روی موسیقی برداشته شد، هنوز گامی مؤثر در جهت رشد موسیقی به شیوهٔ صحیح برداشته نشده است. تُرک‌ها هم مسلمانند ولی دین آنها با گریه و روضه و عزا توأم نیست. چه آنها حق را یافته‌اند و هرگز برای حق و حقانیّت گریه نمی‌کنند. سیّدالشهدا خود به پیشواز شهادت رفت و خوشحال از آن بود. امّا ما ناراحت از خوشحالی او هستیم! زیرا هدف سالار شهیدان را هنوز درک نکرده‌ایم. پس چه بهتر به جای گریه و شیون و سخنان تکراری هر سال، با عظمت واقعی و اهداف امام آشنا شویم...

عربها هم مسلمانند ولی علمای تسنّن، موسیقی را حرام نمی‌دانند. به همین جهت در بین آنها به خصوص در نزد مصریان، راه پیشرفت موسیقی باز شده است. کنگره‌ای که در سال ۱۹۳۲ م. از موسیقی‌دانهای بزرگ و نمایندگان ملل اروپایی در قاهره تشکیل شد و تکلیف وزارت معارف مصر را برای طرز ترقی موسیقی تعیین کرد، نمونهٔ آن است که هنوز ما به چنین فکرها نیافتاده‌ایم. متأسفانه در بین ما خرافات و اوهام جای حقایق را گرفته و هنوز هم موسیقی، از نظر بسیاری از علمای شیعه، حرام به شمار می‌آید. «جیمز موریه» در کتاب حاجی‌بابا در مقایسهٔ دو کشور اسلامی یعنی ایران و عثمانی می‌نویسد: اینجا دارالصّفا، آنجا دارالعزا، اینجا تماشاخانه، آنجا تکیه‌خانه، اینجا بازی، آنجا شبیه؛ اینجا عیش، آنجا تعزیه؛ اینجا آوازه، آنجا روضه؛[۲]

در اینجا باید توجه داشته باشیم که این کتاب در دورهٔ فتحعلی شاه نوشته شده است و این مقایسه از ایران و عثمانی آن روز، به عمل آمده، و ما واقف هستیم که چه تغییراتی

---

(۱) شرح زندگانیی من، عبداللّه مستوفی، جلد اول، ص ۳۹۰ ـ ۳۸۹.

(۲) کتاب حاجی‌بابای اصفهانی، تألیف جیمز موریه، چاپ تهران ۱۳۳۰، ص ۱۹۸.

در ترکیّه امروز و ایران امروز! داده شده است.

آیا ما نمی‌دانیم که مردم متمدّن به ما می‌خندند؟ اگر خود را به نادانی بزنیم بسیار عجیب است! دینی که برای ما ساخته شده، بسیار از حقیقت دور افتاده است. زیباترین و دوست داشتنی‌ترین و محکم‌ترین دین را به ترسناک‌ترین دین تبدیل کرده‌اند. بحث‌ها و جدلهای بی‌فایده و بی‌معنی در مورد مسائل بی‌ارزش در این که من حقیقت را می‌گویم و عمل می‌کنم یا برادر اهل تسنّن؟ آیا دیگر زمان آن نرسیده که اصول را بچسبیم و فرعیّات را کنار گذاریم. اینکه هر دو و یا بهتر بگویم تمام مسلمانان عقیده به رسیدن به خدا دارند شکی نیست و همه پیرو دین با شکوه پیامبرند. امّا چرا مسائل جزیی عامل جدایی و تفرقهٔ مسلمانان باشد. ایمان حقیقی که هادی افکار مردم است، نباید از میان ما رخت بندد و مسلمانان نباید خود را به ظواهر پوچ که مایهٔ تیره‌بختی است، مشغول دارند...

از مطلب کمی دور افتادیم. مقصود این است که تعزیه یکی از بهترین وسایلی بود که موجب حمایت و حفظ قسمتی از نغمات ملّی ما گردید. درین جا موسیقی از راه آواز، نقش بزرگی برعهده داشت زیرا خواننده خوش آواز، بهتر می‌توانست در دل تماشاچیان و عزاداران رخنه کند. بنابراین جوانهایی که صدای گرم و خوش آهنگ داشتند، برای نقش‌های تعزیه انتخاب می‌شدند و مدّتی نزد تعزیه خوانهای استاد که دستگاه‌دان بودند و از ردیف و گوشه‌های آواز به خوبی اطلاع داشتند، طرز خواندن صحیح را مشق و تمرین می‌کردند تا بتوانند اشعار را به ترتیب درست اداکنند، به همین جهت خوانندگانی از مکتب تعزیه درآمدند که در فن آوازخوانی به مقام هنرمندی رسیدند:

سیّدزین‌العابدین قراب کاشی و رضاقلی تجریشی که جزء خوانندگان درباری بوده‌اند، سیّدعبدالباقی بختیاری، میرزا رحیم (کمانچه‌کش) که از اوّلین استادان این فن بود، قلی‌خان، ابوالحسن اقبال آذر (اقبال‌السلطان)، که شرح آن در فصل اساتید موسیقی خواهد آمد و...

روضه‌خوانی:

ذکر مصائب وارادهٔ بر امام‌حسین (ع) موجب پیدایش آثاری از نظم و نثر فارسی شده است که صرف‌نظر از مراثی عامیانه، برخی از آنها مانند ترکیب‌بند محتشم کاشانی از لحاظ ادبی نیز خالی از اهمیّت نیست. همچنین گذشته از تعزیه یا نمایش‌های مذهبی که شرحش گذشت، موضوع روضه‌خوانی یعنی ذکر وقایع حُزن‌انگیز کربلا هم خالی از اهمیّت نمی‌باشد. زیرا در این قسمت نیز موسیقی نقش مهمی داشته است.

ادوارد براون می‌نویسد: وجه تسمیهٔ روضه‌خوانی آن است که قدیمترین و

معروف‌ترین کتابی از این سنخ، روضة‌الشهداء نام داشته و تألیف حسین واعظی‌کاشفی (متوفّی اوایل قرن نهم هجری) است. سابقاً قرائت این کتاب را «روضه‌خوانی» می‌گفته‌اند. بعدها این اصطلاح، بر خواندن کتب دیگر از قبیل «طوفان البکاء» یا «اسرار الشهاده» نیز اطلاق شده‌است.[۱]

روضه‌خوانی یا قرائت کتاب روضة‌الشهداء و سایر کتابهای متشابه از بالای منبر، از دورهٔ صفوّیه شروع شد و چنانکه قبلاً اشاره نمودیم، بر تعزیه‌خوانی مقدّم است. چون این نوع عزاداری اکنون هم معمول است، ضرورتی نیست که در باب آن سخنی گفته شود، همین قدر اشاره شود که معمولاً اهل منبر دو طبقه بودند: یکی، واعظین که بعد از خطبهٔ افتتاحیّه و طرح کردن یکی از آیات قرآن، وارد تحقیق در اطراف آیه می‌شدند و با ذکر امثال و حکم، مطالب عالی اخلاقی و مذهبی را تشریح و توضیح می‌نمودند و با خواندن اشعار مناسب، موضوع را دلنشین می‌ساختند و در آخر هم به ذکر مصیبت می‌پرداختند. دستهٔ دوّم روضه‌خوان به معنی اخصّ که منبر را با سلام بر سیّدالشهداء شروع می‌کردند و بلافاصله وارد ذکر مصیبت می‌شدند. برای این دسته که آنها را «ذاکرین» می‌گفتند، آواز خوش و اطلاع از موسیقی جزء لوازم‌کار بود زیرا هر کدام بهتر می‌توانستند اشعار را به کمک نغمات، بهتر جلوه دهند، منبرشان مستمع زیادتری پیدا می‌کرد. حتّیٰ اغلب ذاکرین، مردمان باسوادی بودند و از عهدهٔ مؤعظه هم که اطلاعات بیشتری لازم داشت، به خوبی بر می‌آمدند از جملهٔ این ذاکرین، حاج تاج نیشابوری وحاج میرزا لطف‌اللّه اصفهانی را میتوان نام برد.

نقل کرده‌اند که حاج تاج مرد سخندان موقع‌شناسی بوده است، حتّی یک بار گفته بود: اکثر شنوندگان نادانند و نمی‌دانند واعظ چه می‌گوید، زیرا اهل منبر به زبان آنها سخن نمی‌گویند و فضل فروشی می‌کنند. آنگاه شرط بسته بود که در سر منبر اباطیلی ببافد و چنان کلمات مهمل را با آواز خوش بسراید که کسی ملتفت نشود و همین کار را کرده بود.

ـ نوحه‌خوانی: دسته‌های عزاداری حسینی که سابقاً در خیابانها راه می‌افتاد و چندی نیز متروک شد و البته دوباره مدّتی است این رسم عزاداری تجدید شده است، از لحاظ نوحه‌خوانی با موسیقی ارتباط دارد، منتها در گذشته نوحه‌خوانهای خوب پیدا می‌شدند که به نغمات موسیقی هم آشنایی داشتند و آهنگهای نوحه را به سینه‌زن‌ها و پا منبری‌خوان‌ها می‌آموختند ولی حالا نوحه‌ها بازاری شده و کمتر نغمهٔ دلفریبی دارد.

---

(۱) تاریخ ادبیّات ایران، جلد چهارم، ص ۱۶۱.

عبداللّه مستوفی در تاریخ این شیوهٔ عزاداری می‌نویسد:

این عزاداری از عرب به اسلام و ایران آمده است. پادشاهان شیعی مذهب، تظاهر به شعارهای این مذهب را برای پیشرفت مقاصد سیاسی خود که از بین بردن راه و رسم خلافت بود، وسیله قرار داده بودند. از جمله دسته گردانی روز عاشورا بود که از زمان عضدالدّوله دیلمی شیوع یافته است. بعد از دیالمه، هر وقت تشیّع در ایران رواجی می‌گرفت، دسته گردانی هم به راه می‌افتاد تا بالاخره از مراسم عزاداری محسوب شد. شاید در زمان دیلمیها به جهت نمایش عّدهٔ شیعه‌ها در مقابل اهل سنّت و جماعت، این کار، لازم و ممکن بود یکی از شعائر مذهب شیعه به شمار بیاید و در دوره‌های بعد که اکثریت و بالاخره تمام مردم ایران شیعه شده بودند، پیروی این شعائر البته کار لازمی نبود ولی چون عادت شده بود و ضرری هم به جایی نمی‌رساند یکی از ارکان عزاداری محسوب گردید...

بالاخره در دورهٔ مظفّرالدّین شاه، کار بالا گرفت و شبیه‌های واقعهٔ طف را از مخالف و مؤالف ساخته، بر اسب و شتر سوار می‌کردند و همراه این دسته‌ها می‌گرداندند و حتّی در دورهٔ مشروطه، این دسته گردانی برای انتشار اسم وکیل و وزیر، سهل گردید و وسیله‌ای برای نیل به مقام شد. البته همین که کار به اینجاها رسید، حشو و زواید، بیشتر از اصل مقصود، خودنمایی می‌کند و موضوعِ رقابتِ اهل این محلّه با محلّهٔ دیگر هم در کار آمده است.(۱)

گذشته از اشعار بازاری که معمولاً در نوحه‌خوانی به کار می‌رود، بعضی از شعرای معروف، اشعار خاصّی هم برای نوحه‌سرایی گفته‌اند که از جملهٔ بهترین آنها باید مرثیه‌های مذهبی یغمایی جندقی شاعر معروف را ذکر کرد. وی ظاهراً مبتکر سبکی است در مرثیه سازی که آن را «نوحهٔ سینه‌زنی» می‌گویند و به واسطهٔ کوتاهی و بلندی مصراعها، برای آهنگ موسیقی متناسب می‌باشد و به همین جهت به طور نوحه با نغمه‌های مخصوص خوانده شده است. اینک برای نمونه چند بیت از گفته‌های یغما را ذکر می‌کنم و به طوری که ملاحظه می‌شود، این اشعار، به منظور نوحه‌خوانی در نوع خود بی‌نظیر است:

می‌رسد خشک لب از شط فرات اکبر من — نوجوان اکبر من

سیلانی بکن ای چشمهٔ چشم‌تر من — نوجوان اکبر من

تا ابد داغ تو ای زادهٔ آزادهٔ من — نتوان برد ز یاد

---

(۱) شرح زندگانی من، پیشین، ج ۱، ص ۳۷۷ ـ ۳۷۶.

از ازل کـــاش نـمی‌زاد مـرا مـادر مـن   نـــوجوان اکـــبر مـــن

* * *

شکوه از چرخ ستمگر چکنم گر نکنم   چکـــنم گـــر نکـــنم
گـله از گـردش اخـتر چکنم گر نکنم   چکـــنم گـــر نکـــنم
غم عـبّاس بـلاکش چه کشم گر نکشم   چکشـــم گـــر نکشـــم
نـاله بـر حسرت اکـبر چکـنم گـر نکـنم   چکـــنم گـــر نکـــنم

* * *

کوه و صحرا خصم و شاه کم سپه تنها دریغ
وا دریـــغ، نـــصرت اعـــدا دریـــغ
قـلب ایـمان را شکست و نـصرت اعـدا دریغ
وا دریـــغ، نـــصرت اعـــدا دریـــغ
آه کـــز بـــی‌دولتان دیـــن بـــه دنـیا بـاخته
تـــاخته، گشت کـــارش ســـاخته
پـــادشاه کشـــور دیـــن خســـرو دنـیا دریـغ
وا دریـــغ، نـــصرت اعـــدا دریـــغ

* * *

مـحشری بـینم عـیان در هـفت کشـور، آسـمان
آســـمان شـــرمی آخـــر آســـمان
شام عاشوراست این یـا صـبح مـحشر، آسـمان
آســـمان شـــرمی آخـــر آســـمان
آفـــتابی شـــد ز دورت تـیره اخـتر، آسـمان
آســـمان شـــرمی آخـــر آســـمان
بـا چـنین دوران نگـردی کـاش دیگـر، آسـمان
آســـمان شـــرمی آخـــر آســـمان

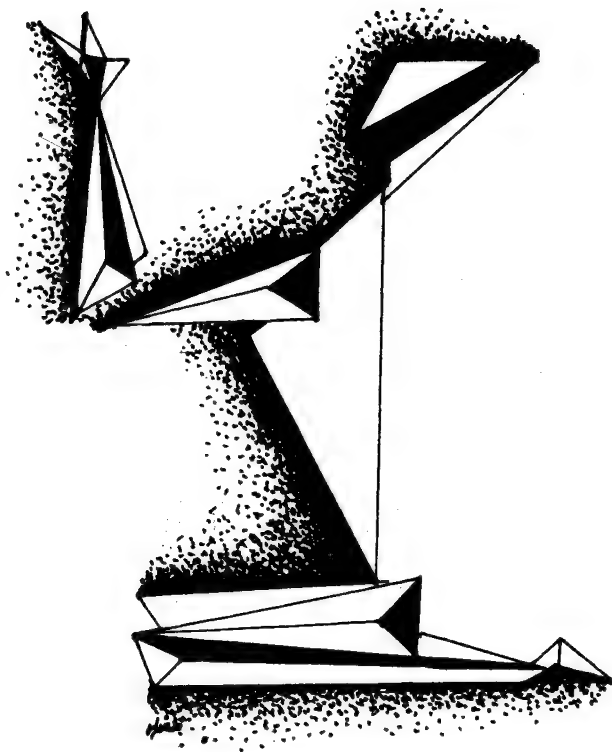
اذان و مناجات:

چون اذان مقدّمهٔ نماز است، بنابراین از صدر اسلام، گفتن آن معمول بـوده است و برای اینکه در دل اهل ایمان تأثیر بیشتر داشته باشد و مؤمنین را بـرای اجـرای فـریضهٔ دینی باخبر کند، از قدیم رسم چنین بود که اذان‌گو، خوش‌آواز باشد و از جای مرتفعی مثل گلدستهٔ مساجد با صدایی بلند و صوتی خوش اذان بگوید. اذان اغلب در آواز ترک

و شور و شهناز گفته می‌شود و اذان‌گوی ماهر اگر به موسیقی آشنا باشد، البتّه شنوندگان بیشتری خواهد داشت و کلامش مؤثرتر خواهد بود.

امّا مناجات که یک نوع اظهار عبودیّت و شکرگزاری به درگاه پروردگار است، راز و نیازیست که مردم خداشناس در خلوت با کردگار خود می‌کنند و بهترین نمونهٔ آن مناجاتهای خواجه‌عبداللّه انصاری است که به نثر فصیح فارسی نوشته شده، در نوع خود بی‌نظیر است. ولی مناجات خوآنهاوقتی در نیمه‌های شب از نقاط مرتفع و بالای گلدسته‌های مساجد اسلامی می‌خوانند معمولاً اشعاری در خداشناسی و اندرز و نصیحت را می‌دانند و آنها که صدای خوش دارند، آهنگ و الفاظشان در دل شنوندگان تأثیر به سزا دارد. به راستی وقتی کسی با سبک مطلوب دلپذیری مناجات می‌کند و صوتش آدمی را از خواب غفلت به هوش می‌آورد، بهترین وسیلهٔ تزکیهٔ نفس و بیداری روانست. به خصوص مناجات کننده‌ای که به رموز موسیقی واقف باشد و اشعار را در گوشه‌های مختلف و متنوع دستگاه‌ها بخواند.

نیایش در موسیقی



نیایش در موسیقی

موسیقی در ادیان مختلف، نقش‌های متفاوتی داشته، حتّی در پاره‌ای از موارد خود به یکی از گونه‌های ستایش یا ارکان نیایش مبدّل شده است. با توجّه به وسعت مبحث و تاریخ باستانی آن که سررشته در ورای تاریخ مکتوب دارد، گفتن از نقش موسیقی در نیایش، در یک بخش یا مقال نمی‌گنجد. با این همه مختصری در این باب گفتگو خواهیم کرد:[1]

در این مقوله، دو واژهٔ دین و موسیقی در وسیع‌ترین ابعاد و مفاهیم آنها به کار گرفته شده است. کلمهٔ «دین» به معنای عام آن از نیاپرستی، بت‌پرستی، چند خدایی تا توحید را در بر می‌گیرد و «موسیقی» نیز از ریتم و ضرب‌آهنگ ایجاد شده از بر هم کوبیدن دو قطعه سنگ یا دو قطعه چوب تا شاهکارهای کلاسیک آهنگسازان نامداری چون باخ، بتهوون و استادان چند هزار ساله هندوها مانند: «تان‌سین» و ایرانیان مانند: باربد و...را شامل میشود.

از اوّلین روزهایی که بشر خود را شناخت و به نقاط قدرت و ضعف خود پی بُرد و برای مصون ماندن از حمله حیوانات وحشی یا همنوعان خود زندگی اجتماعی را برگزید، این حقیقت را نیز دریافت که نه از نظر جسمی توانایی مقابله با حیوانات وحشی را دارد و نه از نظر فکری و عقلی قادر به درک و تجزیه و تحلیل پدیده‌های طبیعی همچون: زلزله، سیل، آتش‌فشان، رعد و برق و... است. همین ناتوانیها سبب شد که بشر، عوامل و نیروهای بسیار تواناتر از خود را مسبب وقوع این حوادث بداند و از همین رو، به فراخور قدرت محدود تفکر خود برای هر یک از این پدیده‌ها، یک متولی یای رب‌النوع آفرید و آن مخلوق خیالی را بر آن پدیده گماشت. از نظر او آتش‌فشان، نشانه قهر خدا یا الههٔ زمین و رعد و برق و طوفان ناشی از خشم خدای آسمان بود.

---

(۱) از مقاله آقای مجید وکیلی، مجله مهر، شمارهٔ ۸۵ به بعد

بر همین منوال، بسیاری از کارها و خاصّه شکار نیز رب‌النوع ویـژه خـود را یـافت. طبیعی است که چـنین «ابـر مـوجوداتـی» زاییده فکـر بشـری بـودند و نـمی‌توانستند ویژگیهایی خارج از چهارچـوب فکـری خـالق خـود را دارا بـاشند. از ایـن رو، بشـر آن مخلوقات را از جنس خود ساخت و برای جبران ضعف خود به آنان قدرت لایتناهی در حیطه کارشان عطا کرد. این مخلوقات نیز همانند بشر، شادمان می‌شدند، قهر می‌کردند و شهوات نفسانی انسانی داشتند که می‌بایستی به همان طریقی که با انسان رفتار می‌شود با او هم رفتار می‌شد، می‌بایست او را ستود و نیایش کرد. برایش قربانی کرد تا او نیز در مقابل، خواسته آنان را برآورده کند. در این میان افرادی که از سایرین داناتر یا هوشمندتر بودند، به این نیایشها فرم و شکل دادند و خود نیز به صورت رهبران آیینی درآمده، به قشر ویژه‌ای در اجتماع بدل شدند، این قشر ویژه را جادوگر، راهب، کاهن یـا هـر چـه بنامیم، طبعاً مجبور بودند که مراسم پرستش، آداب، حرکات و کلمات خود ساخته را که به صورت دسته‌جمعی اجرا می‌شد، رهبری کنند.

اجرای دسته‌جمعی حرکات نیایشی، نیازمند هماهنگی است و هماهنگی هم به نوبه خود جز به وسیله ایجاد ریتم و ضرباهنگ میسّر نمی‌شود. از این رو می‌توان گفت که اگر موسیقی اوّلیّه و ابتدایی؛ یعنی همان برهم کوبیدن موزون دو قطعه سـنگ یـا چـوب و ایجاد اصوات ریتم‌دار، مخلوق ضرورت هماهنگی مراسم نیایشی نباشد، ورود آن بـه چنان مراسمی بیش از آنکه جنبهٔ تزیینی، یا تکمیلی داشته باشد، یک ضرورت بوده و اعمال نیایش، مجریان و رهبران آن مراسم را وادار میکرد، با ایجاد اصوات دارای ریتم یا ضرباهنگ، حرکات ساخته و پرداخته خود را به صورت مـنظم و گـروهی بـه اجـرا در آورند. ابزار ایجاد این ضرباهنگ، هر چه بوده باشد، می‌توانـد عـملاً آلت مـوسیقی و ضرباهنگ ساده حاصل از برهم خوردن آنها و اوّلین اثر موسیقایی نیایشی به معنی عام آن باشد.

این فرایند و پدیده‌های مربوط به آن، قطع نظر از مکان جغرافیایی، پیوستگی یا عدم ارتباط اقوام اوّلیّه، در تمامی نقاطی که اعمال نیایشی صورت می‌گرفته، موجود و مشهود بوده است. و دارای ریشه و روش واحد یا مشابهی است؛ به عنوان مثال، زمانی که کمتر از دو قرن پیش، دکتر استانلی لیوینگستون، کاشف معروف، قبایل نیاپرست و بت‌پرست آفریقا را کشف کرد، در مراسم مذهبی آنان با همان پدیده‌ای روبه‌رو شد که کـریستف کلمب، صدها سال قبل، هنگام کشف آمریکا در مراسم نیایش سرخپوستان «آزتک» با آن مواجه شده بود. این پدیده چیزی جز همان نیایش موسیقایی نبود؛ با این تفاوت که سازها تغییراتی یافته، مثلاً دو قطعه چوب جای خود را به طبل داده بود. امّا اصل مطلب،

بدون تردید، همان نیاز به ریتم، دو گروه انسانی را که علی‌رغم هزاران کیلومتر فاصله و مانعی به وسعت اقیانوس اطلس و بدون هر گونه ارتباط و تبادلی، به مراسم مشابه و نحوه مشابهی کشانده بود. البته رب‌النوع در نقاط مختلف متفاوت بود زیرا ساخته ذهن بشر آن منطقه بود. برای مثال به چند نمونه توجه می‌کنیم:

«را»؛ Ra، راه یا ره Re، بزرگترین خدای مصریان بود که او را پدر درخشان می‌خواندند.

«وسپوات» Vespuat، خدای جنگ و گشایندهٔ راههای مصریان به شمار می‌رفت.

«آدونیس»، Adonis، خدای فنیقیها، «ایشتار» Ishtar، خدای مردم بابل بود.

«اوسیریس» Osiris، خدای طبیعت مصریان به شمار می‌رفت.

هندوان قدیم به سه خدا اعتقاد داشتند: «برهما»، خالق عالم و خدای آفریننده؛؛ «ویشنو»، خدای امر کننده؛ «شیبا» یا شیوا، خدای خشم و نابودکنندهٔ خلایق.

در مصر خدای معروف دیگری نیز وجود داشت. «آمون» خدای قدیمی شهر «تب»، که در تمام مصر رایج بود. که «اَخناتون» پرستش آن را موقوف و «آتون» خدای خورشید را جایگزین آن کرد. و...

در دو سوی دنیا و در طول قرون، همان جادوگر یا کاهن و... با نیازی واحد؛ یعنی با هماهنگی حرکات نیایشی با وسایل مشابه یا حتی متفاوت، خدایان متفاوت را با حرکات متفاوت و کلمات متفاوت، اما با بهره‌گیری از ضرباهنگ؛ یعنی موسیقی، نیایش کرده‌اند. یعنی در شرایطی که همه پارامترها، جداگانه پرورش یافته است و به انحای متفاوت و برای اهداف مختلف فرم گرفته، در واقع، بی‌خبر از وجود یکدیگر دارای فصل مشترکی به نام موسیقی نیایشی‌اند؛ چه بدون آن اجرای اعمال مذهبی و آیینی عملاً ناممکن می‌شود و در واقع، دروازه‌های رحمت خدایان خیالی گوناگون با قدرت‌های متفاوت بر پاشنهٔ ستایش و نیایش می‌چرخد و پاشنه نیایش نیز بر ضرباهنگ و موسیقی نیایشی می‌چرخیده است.

با پیشرفت جوامع اوّلیّه و ظهور سازهای جدید با صداهای گوشنواز، موسیقی علاوه بر نقش اصلی هماهنگ سازی، خود به عنوان هدیه‌ای به خدایان تقدیم می‌شده است و «آپولون» المپ نشین در این سوی جهان، رب‌النوع موسیقی و موسیقیدانان بوده است. از آنجا که خدایان مخلوق بشر بودند، طبعاً خلق و خوی او را نیز می‌بایست داشته باشند و لاجرم همانند بشر موسیقی را نیز باید خوش داشته باشند.

موسیقی علاوه بر جنبهٔ تزئینی، تکمیلی و هماهنگ کنندگی خودآگاه، دارای تأثیری ناخودآگاه است که شاید بسیاری آن را تجربه کرده باشند.

زمانی که یک مارش نظامی نواخته می‌شود، گامهای شنوندگان به صورت ناخودآگاه با ریتم آن یکی می‌شود. حال چنین تأثیری در مراسم نیایش و جوّ حاکم بر چنان جماعتی، یقیناً اثری بسیار قوی‌تر داشته، حتی حالتی هیپنوتیک در نیایشگران ایجاد می‌کرده است که گاهی بعضی از آنان به کارهای غیر معمول و خارج از توان عادی بشر دست می‌زده‌اند که صرف وقوع چنین رویدادی حقانیت جادوگر، راهب و... خدای خیالی او را مسجّل‌تر و مشهودتر می‌کرده است.

همراه و همزمان با پیشرفت موسیقی نیایشی، عاملِ دیگری نیز پا به عرصه نیایش نهاد. این فرم جدید نیایش که بدون تردید، زاده موسیقی نیایشی بود، رقص یا حرکات موزون و هماهنگ گروهی و فردی بود که از زمان فنیقی‌ها، عیلامی‌ها و بابلی‌ها در بین‌النهرین به وجود آمد و هم اکنون نیز با همان حال تقدس در کشورهای خاور دور، متداول است و رقصهای مذهبی همچون «کاتاک» و «کاتاکالی» از همان حرمت و تقدّس برخوردارند که همکاران چند هزاره پیش از آنان، به آن افتخار می‌کردند. برای مثال به ذکر چند نمونه بسنده می‌کنیم:

در شهر گاندیِ سیلان یکی از جالبترین رقص‌ها، رقص جنّ و پری است؛ پری مظهر پاکی و عدالت و درستی سرانجام بر اجنّه که نشانهٔ پلیدی و فرومایگی به شمار می‌رود پیروز می‌شود.

در کشور تایلند (سیام) کشور هزاران بودا، رقاصه‌ها با حرکات دست، چشم و ابرو داستانهای «رامایانا» را تشریح می‌کنند. رقص خنجر، خطرناک‌ترین رقص جهان در یکی از قبایل نیجریه به نام «بانتو» رایج است و...

ورود رقص‌های نیایشی و حرکات ظریف و موزون آن به نوبه خود، بر موسیقی اثر گذاشت و موسیقی هم پابه‌پای رقص پیش رفت و پیچیده‌تر و لطیف‌تر شد و باز همان موسیقی نیایشی باقی ماند.

به هر حال در ادیان بیگانه با توحید، علی رغم تفاوت‌های نژادی و جغرافیایی نیایشگران، وجود خدایان مختلف و متفاوت، گوناگونی و حتی تناقض در شیوه‌ها و کردارهای نیایشی و تفاوت‌های موجود بین حاجات نیایشگران، یک عامل و فقط یک عامل واحد در تمامی این ادیان است و آن عامل هم چیزی جز موسیقی نیایشی نیست.

زن وموسیقی



زن و موسیقی

تاریخ‌نویسان گذشته چون اغلب در خدمت بزرگان و سلاطین بوده‌اند، لذا همیشه کارهای آنان را در کُتب تاریخی می‌نگاشتند، و لزومی نمی‌دیدند که زندگی زنان دوران خود را نیز مورد تجزیه و تحلیل قرار دهند. به همین خاطر کسی که قصد موشکافی در نوع و شکل زندگی زنان و وضع اجتماعی آنان را در گذشته داشته باشد، کمتر می‌تواند به منابعی کاملاً مؤثق دست یابد و غبار از چهرهٔ زنان در تاریخ گذشتهٔ جهان برگیرد و به معرفی وضع آنان بپردازد.

به گفتهٔ یکی از نویسندگان معاصر، زن «.. در ردیف عجیب‌ترین و غریب‌ترین موجودات و بغرنج‌ترین مجهولات قرار دارد...[1]». و «زن در تاریخ باستانی و دوران تاریک، یک داستان پر از رنج و محنت و مهلکه و مشقّت، و انواع محرومیّت و مظلومیّت بوده است. مردان قدیم، زنان را تحقیر می‌کردند و جز جمال ظاهر زن را نمی‌دیدند و نمی‌خواستند به خصایص فطری و امتیازات معنوی زن توجه داشته باشند، یا غافل از این معجون خلقت بودند که بتواند بزرگترین مربّی انسان باشد...[2]».

از همان آغاز توجه به زن، جز برای اطفاء شهوت نبوده است، حتّی در میان بزرگان دین نیز گاهی از این داستانها می‌خوانیم که چگونه پیامبری نیز در مقابل زن، دین و دل از کف می‌دهد و در خطر هوس نفس قرار می‌گیرد.

در داستان زندگانی داود پیامبر می‌خوانیم که «... خدا ـ عزوجل ـ بدو وحی کرد که نیاکان تو به معرض امتحان آمدند و بلیه‌ها تحمّل کردند که تو نکرده‌ای. ابراهیم به کشتن فرزند مبتلا شد، اسحاق کور شد و یعقوب به غم دوری یوسف دچار شد، ولی تو به این گونه بلیات نیفتاده‌ای.

---

(۱) حقوق زن در اسلام یا زنان پیامبر، عماد زاده، حسین، ص ۱۶.

(۲) همان، ص ۲۲

داود گفت: پروردگارا! مرا نیز چون بلیات آنها ده، و از عطیّات آنها بهره‌ور کن.

خدا ـ عزّوجلّ ـ وحی کرد که به معرض امتحان می‌روی مراقب باش. و روزی چند گذشت و شیطان به صورت کبوتر طلایی بیامد و به پیش داود افتاد و او به نماز ایستاده بود و دست بُرد که آن را بگیرد و کبوتر دور شد و داود به دنبال آن رفت و دور شد تا کبوتر به سوراخی افتاد و داوود برفت تا آن را بگیرد و کبوتر از سوراخ به پرواز آمد و داود بنگریستت کجا می‌رود که کس به دنبال آن فرستد. گوید: و زنی را دیدم که بر بام خویش شستشو می‌کرد و بسیار زیبا بود و زن او را بدید و موی بیفشاند و خویش را بپوشاند و رفتار وی رغبت و شوق داود را بیفزود و جستجو کرد و گفتند: «شوهر وی فلان اردوگاه است»، و کس به فرمانروای اردو فرستاد که «اهریا»[1] را سوی فلان دشمن فرست و بفرستاد که پیروز شد و به داود نوشت. باز کس فرستاد که او را سوی فلان دشمن فرست که نیرومندتر بود و بفرستاد و باز پیروز شد. گوید: فرمانده اردوگاه قضیه را به داود نوشت و پاسخ آمد که او را سوی فلان دشمن فرست و فرستاد و این بار شوهر زن کشته شد و داود زن را بگرفت و اندک مدتی با وی ببود که خدا دو فرشته به صورت انسان فرستاد که خواستند به نزد او شوند و روز عبادت داود بود و نگهبانان مانع شدند، و از دیوار به نمازگاه وی در آمدند و داود به نماز بود که آنها را پیش روی خود نشسته دید و بترسید. گفت بیم مدار که ما دو حریفیم که یکیمان از دیگری ستم دیده، و به حق میان ما داوری کن. گفت: قصّهٔ خویش را بگویید. یکیشان گفت: این برادر من است که نود و نه گوسفند دارد و من یکی دارم و می‌خواهد گوسفند مرا بگیرد که گوسفندان خویش را کامل کند. به دیگری گفت: «تو چه می‌گویی؟ گفت: من نود و نُه گوسفند دارم و برادرم یکی دارد و می‌خواهم آن را از وی بگیرم که صد گوسفند داشته باشم و او رضایت نمی‌دهد. داود گفت: تو را نگذاریم چنین کاری کنی. گفت نتوانی مرا باز داری. داود گفت: اگر بدین کار دست زنی به اینجا و اینجایت می‌زنیم، و بینی و پیشانی خویش را نشان داد. گفت: ای داود حق اینست که به اینجا و اینجای تو بزنند که نود و نه زن داشتی و «اهریا» یک زن و پیوسته او را به معرض خطر فرستادی تا کشته شد و زنش را بگرفتی و داود نظر کرد و کس را ندید و بدانست که به معرض امتحان بوده، در بلیه افتاده است و به سجده افتاد و زاری کرد و چهل روز سجده کرد و گریست و جز به ضرورت سر بر نداشت و باز به سجده رفت و گریست که از اشک وی علف رویید. پس از چهل روز خدا

---

(۱) نام شوهر زن، اهریا بود.

بدو وحی کرد که ای داود[۱] سر بردار که تو را بخشیدم».[۲]

از گذشته‌های دور، در هر جامعه‌ای که علم و دانش و اخلاق و فضیلت بیشتر بود زن نیز از آزادی‌هایی برخوردار می‌شد، و هر اندازه خرافات و نادانی، حاکم بر جوامع می‌گشت زن نیز در شدیدترین شرایط تمایلات جاهلانه مردان قرار می‌گرفت. به هر صورت در هر دورهٔ تاریخی، توجه به زن از جهت اطفاء شهوت بیش از جهات دیگر مورد نظر بوده، آنچنان که تمایلات جنسی در نظر چینیان مانند گرسنگی، حاجتی طبیعی به شمار می‌رفت و از دیرگاه روسپی[۳]خانه‌ها برای رفع حوائج جنسی در آن سرزمین وجود داشته، دولت بر این مؤسّسات نظارت می‌کرده است.

مارکوپولو می‌گوید: «در دورهٔ قوبیلای قاآن، روسپیان بسیار بودند و حکومت به آنها جواز می‌داد و آنها را تحت نظارت می‌گرفت و زیباترین آنها را به رایگان نزد سفیران می‌فرستادند».[۴]

زن همیشه در تاریخ موجود بدبختی بوده است و هرگاه نیز در یک مقطع زمانی، خواسته تا خود را از حقوق و امتیازاتی برخوردار نماید، بار دیگر در اثر محدودیت‌هایی کوشش‌ها و تلاش‌هایش مورد هجوم قرار گرفته و حقوق بازیافته را از دست داده است.

«کنفوسیوس» فیلسوف اخلاق یا به قولی پیامبری که پنج قرن پیش از میلاد مسیح زندگی می‌کرده، مرد را در جامعهٔ چین قدیم حاکم، و زن را محکوم دانسته است که هرگز استقلالی ندارد.

در مصر باستان محدودیّت‌هایی که در میان سایر ملل دنیای قدیم در مورد زن مشاهده می‌شد، چهره نشان نمی‌دهد. آن چنان که «در سلسله ملوک مصر و فراعنه پنج تن از زن‌ها به مقام سلطنت رسیدند که معروف‌ترین آنها "کلئوپاترا" بود که بعدها زن امپراطور روم شد».[۵]

ارتباط کشورهای مصر و ایران و بابل با یکدیگر، از جهت آداب و عادات تأثیراتی بر

---

(۱) یاد داود در چند جای از قرآن مجید آمده است. گویند: هرگاه که زبور می‌خواند هیچکس را طاقت نمی‌ماند و مردم دست از کارها بر می‌داشتند و به سماع آن مشغول می‌شدند و مرغان و وحوش در برابرش به سماع می‌پرداختند. داود (ع) همچنین در نواختن بربط ماهر بود. (گزیده متون نصیری، ص؟)

(۲) تاریخ اجتماعی ایران، مرتضی راوندی، جلد ۱، ص ۲۸۲.

(۳) روسپی: زن بدکاره، فاحشه. لفظ روسپی همان زن روسفید است که زن بدکاره را به مسخره آن نامند.

«روسپی را محتسب داند زدن　　　شادباش ای روسپی زن محتسب»

(از جزوهٔ آیین نگارش و ویرایش استاد بزرگوارم، ابراهیم رنجبر)

(۴) تاریخ اجتماعی ایران، مرتضی راوندی، جلد ۱، ص ۲۸۲

(۵) زنان پیامبر اسلام، حسین عمادزاده، ص ۴۹.

هم داشته‌اند، چرا که در آن روزگاران در این سه کشور زنان نسبت به سایر کشورها و ملّت‌ها از حقوق بیشتری برخوردار بوده‌اند و در بسیاری موارد در امور مملکتی و سیاست و سلطنت شرکت داشته‌اند.

امّا این هم غمنامهٔ زنان و دختران در تاریخ گذشته نیست، و از آن جا که زن را به هیچ می‌شمردند، لذا در موردشان نیز آن چنان که روشنگر حقایقی باشد، مطالبی به دست نمی‌آید.

در هر صورت بحث ما در مورد هنر و هنرمندان زن است و ارزش و مقام زن در جامعه، خواستار مجالی دیگر است. می‌گویند زن مظهر زیباییست. خداوند این موجود لطیف را آفرید تا شوق دیدار او مرد را بر سر ذوق آورد و موجب پیدایش آثار بدیع هنری گردد. بی‌شک تا شوری در سر نباشد و عشقی پدید نیاید، هنری بوجود نمی‌آید. این همه زیبائیهای مصنوع انسان که دنیای متمدن را جلوه و رونق بخشیده، به دست هنرمندانی بوجود آمده است که دلی سرشار از ذوق و اشتیاق داشته‌اند. شعری که از دل برآید و آهنگی که در دل نشیند همانست که با سوزی گفته شود و از شوری حکایت کند. چنانکه وحشی گوید:

هر آن دل را که سوزی نیست دل نیست   دل افسرده خود جز آب و گل نیست

هنرمندترین نویسندگان و شاعران، بهترین آثار هنری خود را در وصف زن نوشته، و سروده‌اند. همان زنی که آتش عشقش در دل آنها زبانه کشیده و خرمن هستیشان را سوخته، از همین سوختگی چه بسیار گوهر آبدار در دفتر روزگار به یادگار گذارده است.

هنرمندان کوشیده‌اند که با آثار پُربهای خود، بر قلب زن رخنه کنند و او را بر سر مهر و محبّت آورند و از شهد لبش کام دل برگیرند و آتش دل بنشانند و هر چه ایّام هجران بیشتر و دوران حرمان بیشتر بوده، آثاری نغزتر و شیواتر پدید آورده است. زیرا همهٔ این بی‌تابی‌ها برای درک زمان وصل است، وقتی کامروا شدند دیگر شوقی در کار نیست که جلوه‌ای داشته باشد.

امّا خود زن که مظهر صنع پروردگار است، آنقدر که به دنبال خودآرایی رفته تا دلها را به کمند آرد، کمتر به کسب هنر شتافته تا آثاری ازین قبیل باقی گذارد و شاید به همین جهت است که کتاب روزگار، پر از نام هنرمندان مرد است. ازین گذشته در کشور ما که همواره زن در حجاب می‌زیسته، و از حقوق اجتماعی محروم بوده، کمتر وسیلهٔ اظهار وجود داشته است. مثلاً اگر موجبات تحصیل برایش فراهم می‌شده، و ذوقی شاعرانه داشته، به گفتن شعر همت گماشته و شاعر شده است ولی کمتر دیده‌ایم که در هنرهای دیگر خاصّه موسیقی به مقامی رسیده باشد. چه فراگرفتن آن برای مردان هم خوش‌نما و

عاقلانه نبود تا چه رسد به زنان که از حیثیت اجتماعی آنها می‌کاست.

خوانندگان

صوت خوب هدیهٔ خداداد است. صدایی که از بعضی حنجره‌ها بیرون می‌آید مطبوع و دلنواز است و اگر تربیت شود مطلوبتر می‌گردد. چون خداوند این هدیه را به همه نداده است. کسانی که آواز دارند خواستار زیاد پیدا می‌کنند و اگر همّت و پشتکار داشته باشند و صدای خود را نزد استاد قابل تربیت کنند و به رموز خوانندگی واقف شوند به پایهٔ هنرمندی می‌رسند. در این قسمت مردها بیشتر پشتکار به خرج می‌دهند، به همین جهت باز هم خوانندگان خوب از میان آنها پیدا می‌شوند. زنها همین که چند بار تحسینشان کردند، تمرین و تحصیل را ادامه نمی‌دهند و اصولاً چون هر چه باشد زنان در جامعه طرف احترام و محبّت مردان هستند به خصوص اگر زیبا هم باشند حُسن صورت آنها نواقص آوازشان را از نظر مردم غیر هنرشناس می‌پوشاند و کم‌کم کسی از آنها انتقاد نمی‌کند در نتیجه مطلب به تدریج به خودشان مشتبه می‌شود و همین که خود را استاد دانستند، دیگر دنبال کار و تمرین و ممارست و تحصیل را نمی‌گیرند و ترقیشان هم محدود می‌شود.

رقّاصان

رقص و موسیقی را هیچ‌وقت نمی‌توان از هم به کلّی جدا کرد. در گذشته ما رقص‌های بسیار زیبایی داشته‌ایم که حالا مثل همهٔ هنرهای ملّی از مد افتاده است. خانم‌های متجّدد، مشتاق رقصهای وحشی افریقا و امریکای جنوبی شده‌اند که در صحنهٔ دانسینگ‌ها با وضع شهوت‌انگیز و بسیار زننده‌ای به کار می‌رود. «والس» و «تانگو» که رقص‌های زیبای فرنگیست حالا دیگر به نظر مدپرستان، قدیمی شده است. به ندرت هم رقص «لزگی»، «قفقازی» یا «عربی» به تنهایی در مجالس دیده می‌شود.

اگر به میان ایلات و دهات دور دست برویم رقص‌های محلی را که بهترین نوع آن چوبی است و مخصوصاً در کرمانشاهان و کردستان و بختیاری به انواع مختلف به کار می‌رود مشاهده می‌کنیم. جا دارد که این هنر ظریف را که کم‌کم از بین می‌رود، تجدید و زنده کنیم.[۱]

---

(۱) خان‌ملک ساسانی که مردی دانشمند بود و علاقهٔ زیادی به فولکور ایرانی داشت می‌گوید: مرد عجیبی در شیراز بوده که صبح‌ها درس حکمت می‌گفت و به نواختن سنتور و کمانچه و تار هم کاملاً وارد بود. ولی در ←

انواع رقص

در گذشته[۱] رقص‌های مجلسی چند قسم بوده، هر رقّاصه در یک نوع آن مهارت بیشتری داشته است:

۱. رقص با زنگ؛ که رقاصه دو زنگ کوچک به انگشت شست و وسطی خود می‌بست و در سر ضربها، زنگها را با باز و بسته کردن انگشتان به صدا در می‌آورد و از زنگها صدای ظریف مناسبی برمی‌خاست که بر ملاحت رقص می‌افزود.

۲. رقص با گیلاس: پایهٔ گیلاس ظریف بلورین را به دندان می‌گرفتند و در حین رقص از پشت خم می‌شدند و آن را با وضعی مطلوب به نزدیک دهان میهمانان می‌بردند. بدون اینکه از گیلاس، قطره‌ای به زمین ریخته شود.

۳. معلق زدن: این کار گر چه به ورزش و اکروباسی بیشتر شباهت داشت ولی چون خود هنری در رقص به شمار می‌آمد، ذکرش بی‌مناسبت نیست. مقصود اینست که رقاص طول تالار را معلق‌زنان حرکت می‌کرد و گاهی در حالی که دو کف دستش بر زمین و پاها در هوا بود، وارونه راه می‌رفت و این حرکات نیز با وزن موسیقی تناسب داشت.

۴. رقص با شمعدان و لاله؛ که در ضمن رقص با حرکاتی مناسب چرخ یا معلق می‌زدند بدون این که شمع خاموش شود یا لاله واژگون گردد.

۵. رقص دیگر که لطفی داشته به این ترتیب بوده است که کف اتاق آرد می‌پاشیدند و رقّاصه با نوک انگشت شست پا در حین رقص نقشه می‌انداخت یا نام شخصی را می‌نوشت. گویند ابن‌سینا در این کار استاد بوده است.

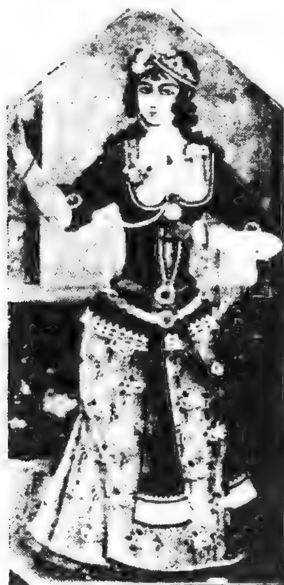
←

خلوت برای خود یا دوستان نزدیکش می‌زد و نامش حکیم ابوالقاسم بود که انواع رقص‌ها را خوب می‌دانست و آنها را به دختران با استعداد تعلیم می‌داد. در دورهٔ صفویّه دستوری برای رقص نوشتند که از بقایای همان اصول رقص است.

(۱) مربوط به دوران قاجاریّه.

نقاشی دورهٔ فتحعلیشاه

نقاشی از موزهٔ هنرهای زیبای برلن



رقص با شمعدان ـ دورهٔ ناصرالدین شاه



رقص در حال معلق‌زدن ـ دورهٔ فتحعلی شاه

کار ژول لوران ـ کتابخانه هنرکده پاریس





یک دسته از مطربان زنانه



امیرزاده از خوانندگان
قدیمی ایران.

ساز ها در ادبیات وبیان انواع آنها



سازها در ادبیات و بیان انواع آنها

کهن‌ترین سازی که با بشر به دنیا آمده است و پیوسته آهنگ وجود نواخته، و تا جهان انسانیّت را بقا و فروغی است آنی از خودنمایی دریغ نمی‌ورزد «حنجره» است. این ساز طبیعی که از لحاظ ساختمان فنی‌ترین سازهای مصنوع بشر است، مایهٔ ایجاد اغلب سازها، و در ادبیّات فارسی مورد استفادهٔ صاحبنظران می‌باشد و در اکثر دواوین جای دارد.

به طوری که از گفتار قدما بر می‌آید و شمّه‌ای از پندار آنان در فصول گذشته نقل شد، ابزارهای موسیقی ایرانی را به آلات سماع و ادوات ایقاع تقسیم کرده‌اند. در واقع آلات موسیقی یا به مدد دهان و حلقوم، یا به واسطهٔ مضراب و سایر وسایل به ترنّم در می‌آیند.

نخستین دسته را «ذوات النفخ» یا «آلات بادی» نامند. مانند: نی‌انبان (که قبلاً در محفظه‌ای هوایی جمع می‌کنند تا پس از خستگی از دمیدن، هوای ذخیره تا مدّتی سبب اهتزاز و امتداد صدا شود. امروزه در جنوب ایران از این ساز بسیار استفاده می‌شود). و نی‌لبک و بَلبان.

دیگر «ذوالاوتار» است که شامل تمام سازهای زهی و ابریشمی، حتّی سازهای دو مضرابی مانند سنتور می‌باشد. و امّا ایقاع یا ضرب که در نتیجهٔ کوبیدن یا نقره نغمه‌ای حاصل شود بیشتر به عروص شبیه و همان اصطلاحات عروضی و اسامی و القاب بحور در آن به کار می‌رود و معیار اصلی آن تتن‌تتن ـ تن‌تن تتن است و بیشتر به صورت دف یا دایره یا طبل و دهل و تنبک و خم روئین و کوس و سنج و دایرهٔ زنگی و آلات مسی یا برنجی که هنگام رقص بر انگشتان بندند، بیرون می‌آید.

از این تعبیر معلوم می‌شود که ایقاع هم امری طبیعی است. خاصّه که دست بر هم زدن یا بشکن زدن از قدیم‌ترین ازمنه با بشر هم‌عنان بوده است.

ادوات پنجگانه: نقاره‌خانه و نوبت زدن در کوسخانه خاص ایرانیان باستان و از ابداعات آنان بوده است. «نوبت» که در اصطلاح شعرا و مورّخان برای تجلیل مقام امرا و

شاهزادگان و سلاطین می‌نواخته‌اند، به تناسب عظمت اشخاص دفعات آن تغییر می‌پذیرفته است.

کوس و نقاره را معمولاً صبح و ظهر و شام و نیز هنگام جنگ و صلح و غلبه بر دشمن و جشنها و عیدها به عنوان مظهری از سرود و نشاط می‌نواختند.

به گفتهٔ لغت‌نویسان نوبت نقاره را گویند که در شبانروز نوازند. در زمان اسکندر سه نوبت و بعد چهار نوبت و در عهد سنجر پنج نوبت می‌زدند. نوبتی نقاره‌چی بوده، که در آن روزگار اعتباری داشته است.

تبیره

تبیره نیز که دهلی کوچک با میان باریک و سر پهن بوده، برای همین مقاصد به کار می‌رفته است. فردوسی در پایان جنگ هفت‌خوان و ورود کیکاوس به پایتخت گوید:

خروش تبیره برآمد ز شهر — ز شادی به هر سو رسانید بهر
ببستند آذین بانگ درای — بغرید کوس[1] و همی کرنای
بشد رستم زال و بنشست شاه — جهان کرد روشن به آیین و راه

تبیره برای اعلام وقت نیز به کار می‌رفته، صبحگاهان طبل‌های متعدّد هر یک برای مقصود معیّنی نواخته می‌شده است. منوچهری گوید:

تبیره‌زن بزد طبل نخستین — شتربانان فرو بستند محمل

نظامی گوید:

تبیره‌زنان طبل بازی کنند — به بانگ دهل زخمه‌سازی کنند

در کلیله و دمنهٔ رودکی نیز چنین آمده است:

پس تبیری دید نزدیک درخت — هر گهی بانگی بجستی تند و سخت

خم‌روئین

«خم‌روئین» یا «مسین» آلتی است که در نوبت خانه‌ها یا هنگام جنگ نوازند و آن مانند خمی است از مس یا روی که پوست گاو بر آن بسته‌اند و آوازی بلند و ترسناک دارد.

فخری اصفهانی مؤلف معیار جمال (۷۴۴ ه) در یکی از رسائل اخوان‌الصفا نقل

---

(۱) کوس، دو چیز را گویند که سخت با هم برخورد کنند، مانند آنکه دو شخص در راه رفتن پهلو به پهلو یا دوش بر دوش زنند. فردوسی گوید:

بزد تند یک دست بر دست طوس — تو گفتی ز پیل ژیان یافت کوس

می‌کند: «کوسی در سرحد خراسان گذارده بوده‌اند که هنگام کوبیدن صدای آن از چند فرسخی شنیده می‌شده است».

(کاسه، دهل، کوس، نقاره، طبل، کومه، دمامه، مندل یا گورکا، شندف، همه از اقسام سازهای قدیمی به شمار می‌آیند و در اشعار فارسی نیز از آنها یاد شده است). نظامی گوید:

زخمه کاسه ریخت کاسه نواز　　　کوس روئین بلند کرد آواز

جام

جام نیز آلتی بوده است که برای اتمام یا آغاز وقت از آن استفاده می‌نموده‌اند. سراج‌الدّین آرزو، مؤلف «چراغ هدایت» گفته است: «از کتب تواریخ به وضوح می‌پیوندد که به «طاس» انداختن آن است که بر درگاه سلاطین طاسی از هفت جوش می‌گذاشتند و در وقت انقضاء ساعت مهره‌ای که بر آن تعبیه بود می‌افتاد و آوازی از آن بر می‌آید و در موقع سوار شدن آن جام را بر پهلوی پیلی می‌بسته‌اند. فردوسی گوید:

بزد مهره بر جام بر پشت پیل　　　وزو بر شد آواز بر چند میل

آئینهٔ پیل

آئینهٔ پیل، نوعی از کوس یا شیپور بوده، که آوازی رسا داشته، ظاهراً آن را بر پشت پیل می‌بسته‌اند. در زین‌الاخبار گردیزی آمده است: پس فرمود تا به یک بار بوق و دبدبه و دهل و طبل بزدند و بر پشت فیلان نهادند و آئینه پیلان و مهرهٔ سپید و سنکه و شندف و سحور (مسحور) بزدند و جهان از آوازشان کر خواست گشت.

بیهقی نیز نوشته است (ص ۳۷): بر درگاه کوس فرو کوفتند و بوق و آینهٔ پیلان بجنبانیدند.

اسدی طوسی دربارهٔ کوس گوید:

ز هر سو همی کوس زرین زدند　　　دو سر نای روئین و سرغین زدند

خرمهره

به گفتهٔ صاحب «غیاث‌اللغة» ناقوس بزرگی بوده است. نظامی گوید:

ز فریاد خرمهره و گاو دم　　　علی‌اللّه بر آمد ز روئینه خم

برآورد خرمهره آواز شیر　　　دماغ از دم گاو دم گشت سیر

به گفتهٔ ارسطو این آلات برای ایجاد وحشت در دل دشمنان به صدا در می‌آمده

است. امام محمّد غزالی معتقد است که برای هیجان جنگندگان و تحریک اعصاب و تشجیع آنان به کار می‌رفته است.

جُلجُل

جلجل، آلتی بیضوی شکل است که قطر دایرهٔ آن سی و پنج وجب بوده، برای آن که نوازندگان کَر نشوند گوش‌های خود را سخت می‌بسته‌اند. نظامی گوید:

جلاجل‌زنان از نواهای زنگ   برآورد خون از دل خاره سنگ

کَرنا

کرنا یا کرنای یا کارنای نیز از سازهای صدادار ایران و نای بلند و بزرگی داشته، بدون سوراخ بوده که سرِ پایین آن مانند سرِ چوگان خمیده، و بیش از دو متر طول و صوتی نامطبوع داشته است. به عقیدهٔ صاحب «برهان قاطع» اسفندیار این ساز را اختراع کرده‌است. فردوسی آن را به طهمورث نسبت می‌دهد و می‌گوید:

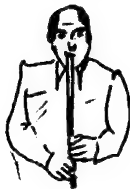
از آن‌های و هوی چرنگ درای   به کردار طهمورثی کرنای

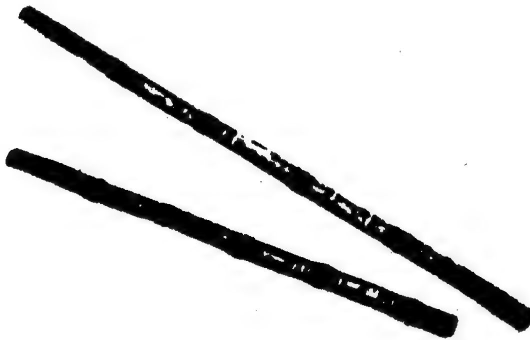
(نای ترکی و سرغین هندی و خم و گاودم از جملهٔ آلات ذوات‌الفنخ است که در جنگها به کار می‌رفته است).



نی هفت‌بند

نای سفید یا نای هفت‌بند که طول آن معمولاً هفت قبضه است. از سوراخ‌های نُه‌گانهٔ این نای که هشت‌تای آن جلو و یکی در عقب قرار دارند نغمه بدست می‌آید. به طوری که می‌دانیم نی در ایران به صورت شاخه‌های بلند می‌روید که به فواصل معینی گره‌هایی در شاخه موجود است. این فواصل در قسمت پایین بیشتر و در بالا کمتر است. احتمال می‌رود انتخاب نی هفت‌بند که در محافل عرفانی مورد توجه بوده، به خاطر مراحل هفت‌گانه سلوک باشد.





در قدیم این ساز را با گذاردن کنار لب و دمیدن در آن به صدا در می‌آورده‌اند. در حدود صد و پنجاه سال قبل استاد نایب‌اسدالّله اصفهانی که از نی‌زن‌های معروف زمان خود بود سرِ نی را بین شکاف دندان‌های ثنایای خود قرار داده، با دمیدن در آن صدای مطبوعی به دست می‌آورده است...

نای ساز اصیل ایرانی و شاید قدیمی‌ترین سازی است که بشر به اختراع آن نایل آمده است و در ایران نیز سابقهٔ تاریخی کهن دارد. اعراب ساز بادی شبیه به نی داشتند که آن را «قصابه» می‌نامیدند و آلت ناقصی بود ولی بعد از معاشرت با ایرانیان، قصابه جای خود را به نی داد. نی طبیعی‌ترین ساز بشر است که آن را ساز چوپانان نیز گویند. آهنگ نی بسی مطلوب و شیرین و دلپذیر و پخته و گرم است. نی، یادگار خاطرات گذشته است. برای نی، گویندگان این کشور ترانه‌های دلپذیری ساخته‌اند، چنانکه مولوی بزرگترین اثر عرفانی خود ـ مثنوی ـ راکه برجسته‌ترین پدیده روح آدمی است، بانی آغاز و شکوهٔ او را از جدایی و مهجوری، دیباچهٔ نامه‌هایِ خود می‌سازد.

بشنو از نی چون حکایت می‌کند　　　وز جدایی‌ها شکایت می‌کند

خاقانی بیش از بیست جا از نی نام می‌برد و آن را وصف می‌کند. از جمله:

نای است چون ترک حبش دَه دایگانش ترک‌وش
نُه چشم دارد شوخ‌وش صد چشم حیوان بین در او

که منظور شاعر از ده دایه، اشاره به انگشتان دو دست و مقصود وی از نُه چشم، سوراخ‌های نی است.

صائب دربارهٔ نی گوید:

گر چه نی زرد و ضعیف و لاغر و بی‌دست و پاست
چون عصای موسوی در خوردن غم اژدهاست
گر چه سر تا پای او یک مصرع برجسته است
هر سر بندی از او ترجیع‌بند ناله‌هاست

کامل‌ترین نوع نی در ایران «نی هفت‌بند» است.

اروپائیان این ساز را کامل کرده، به صورت دیگری در



آورده‌اند که آن را «فلوت» می‌نامند. و در میان آلات بادی چوبی، از همه خوش آهنگ‌تر است. نیز به اغلب احتمال هفت نت معروف موسیقی امروزی را بـه اتّکا و القای هفت‌بند نی اختراع کرده، به کار برده‌اند.



سُورنا

سورنا یا سُرنا که صدای آن از دور شنیده می‌شود و بعضی از نغمات آن مطبوع است، در مواقع سرور می‌نوازند. عرب‌ها سورنا و کارنا را گاهی معرّب و گاهی به صورت اصل آورده‌اند.

جاحظ گوید: له طبیعة فی‌النای و لیس طبیعة فی‌السورنای.

به قول چلبی، به وسیلهٔ جمشید موسیقی‌دان درست شده است و بدنهٔ آن از چوب است و کولی‌ها در نواختن آن مهارت دارند.



قره‌نی

سیه‌نای یا قره‌نی که کوتاه‌تر از نای سفید و کاملتر از آن است و باید پیوسته در آن نفس بدمند.



بالابان

بلبان یا نرمه‌نای، شبیه به سرنا و آواز آن غم‌انگیز است.

نای‌چاور

نای‌چاور که ترک‌ها بعضی از نغمات ساده مانند نوروز و بیاتی را بدان می‌نوازند.

نفیر

نفیر که خود چند قسم است: آلتی که بیش از دو نوع است و «یورغو» و سازی که سرودهای آن برگشته و «کرنای» نامیده می‌شود. و چون این اسباب سوراخ ندارد، هر نغمه را نمی‌توان از آن به دست آورد. برهان قاطع نفیر را برادر کوچک کرنا و به معنی

فریاد آورده است و این ساز جنگی به وسیلهٔ جنگجویان صلیبی به اروپا رفته. اولیاء چلبی در سیاحتنامهٔ خود می‌نویسد:

نفیر که آلت بادی راستی است، به وسیلهٔ خداداد اصفهانی اختراع شده، به قول عبدالقادر مراغی طول آن در حدود یک ذرع و نیم و از فلز بوده است.

باق

باق که شاید نی‌لبک باشد. زبانه‌ای دارد که بر دهان گذارند و از زیر بدان دمند. دارای سوراخ‌هایی نیز هست که روی آنها انگشت می‌گذارند و نغمه استخراج می‌کنند.

چنجیق

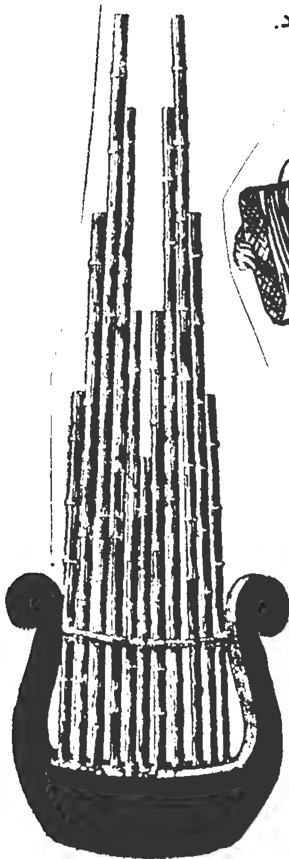
چنجیق که نوعی موسیقار و مخصوص مردم ختاست و شاید همان «نی‌انبان» هندی باشد. و آن عبارتست از چند نی که به یکدیگر چسبانده، از سوراخ‌هایی که در زیر قرار دارد، به وسیلهٔ لولهٔ، نفس که در آن می‌دمند، صداهایی شنیده می‌شود.



ارغنون

ارغنون که در مغرب زمین به صورت «آکاردئون» بیرون آمده، مرکب از نی‌هایی است که در دو صف پشت سر یکدیگر واقع شده، به عقب آنها دمی وصل نموده‌اند که باد از آن دم در نای‌ها می‌رود و با دست راست دم را حرکت می‌دهند و با انگشتان دست چپ الحان استخراج می‌کنند.

ارغنون در فرهنگها به صور مختلف: ارغون، ارخنن و ارغنون آمده. در برهان قاطع مندرج است: «چون هزار آدمی از پیر و جوان همه به یکبار به آوازهای مختلف چیزی بخوانند، آن حالت را ارغنون نامند».
ارغنون ظاهراً از لغت لاتینی «ارگانون» گرفته شده است و مخترع آن به اغلب احتمال «کنتیریبیوس» Contibius نامی از اهالی اسکندریّه است که خواجه عبدالقادر در «مقاصد الالحان» به وصف او پرداخته است.



ارغنون چینی به بلندی ۴۸ سانتی‌متر

شیخ ابو سعید ابوالخیر دربارهٔ ارغنون گوید:

از سینه صدای ارغنون می‌آید وز دیده به جای اشک خون می‌آید

در شام فراق ناله‌ام از دل تنگ آغشته به خون دل برون می‌آید

حافظ گوید:

ارغنون ساز فلک رهزن اهل هنرست چُون ازین غصّه ننالیم و چرا نخروشیم

این کلمه در یونان«Organon» در لاتین «Organun» در انگلیسی «Organ» در آلمانی «Orgel» در ایتالیایی، «Organo» در فرانسه «Orgne» تلفظ می‌شود.

ارغنون در لاتین به معنی لوله و نای و مزمار بوده است. در عبری به این کلمه «عقب» به معنی لوله می‌گفته‌اند و اکنون به جای اُرگ به کار می‌برند.

شکل مزمار در نسخه پاریس
«کنزالتحف»

در تورات به خصوص در «سفر پیدایش» و در کتب ایّوب و داود از ارغنون یاد شده است. در تورات «یوبال» مخترع نی که مقدّمهٔ ارغنون است معرفی شده، جای دیگر داود را صاحب این اختراع می‌داند.

معزفه

معزفه نیز که در کتاب تلموذ (اخبار و احادیث و اصول مذاهب یهود) ذکر شده، نوعی ارغنون بادی است. به گفتهٔ تلموذ این ساز را در مواقع مخصوصی می‌نواخته‌اند و صدای آن بسیار رسا بوده است...


لوله‌ای

ناقوس

ناقوس که در ادبیّات فارسی بیشتر یاد شده، از کهن‌ترین سازهای بشر است. «فرانکل» Frankel، آن را از لغت آرامی و در اصل «مکاس» می‌پندارد. «ابن بطریق» در نظم‌الجوهر گوید:

«همین که نوح از ساختن کشتی فارغ شد، بدو وحی رسید که از چوبی به طول سه ذراع و عرض یک و نیم ذراع، آلتی بساز و روزی سه نوبت، هنگام صبح برای جمع‌آوری کارگران و ظهر به منظور غذا و موقع غروب جهت مرخصی آنان بنوازد. او نیز ناقوس را بساخت و به کار بُرد».

محمّدبن داود شادی‌آبادی شارح دیوان خاقانی در شرح بیت،

به ناقوس و به مزمار و به قندیل　　　به یوحنا و شماس و بحیرا

گوید: «ناقوس نی دراز میان تهی است که مجوسان هنگام پرستیدن آتش در آن می‌دمند تا به آواز آن مردم گرد آیند». «میدانی» در کتاب «السامی فی‌الاسامی» گوید: ناقوس را برای نماز زنند.

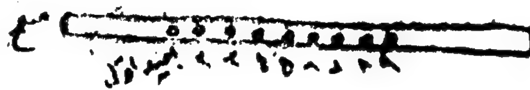
موسیقار

موسیقار، به گفتهٔ صاحب برهان قاطع، سازی است معروف که از نی‌های کوچک و بزرگ مثلثی شکل و متّصل به هم درست شده. بعضی گویند سازی است که درویشان نوازند. برخی معتقدند سازی است که شبانان نوازند. عدّه‌ای گویند، نام پرنده‌ای است که در منقار او سوراخ بسیاری است و از آن سوراخ‌ها آوازهای گوناگون بر می‌آید.

(نیشه یا بیشه یا نیچه یا سه‌دم نیز همان موسیقار است). خاقانی گوید:

با تاج خسروی چه کنی از گیاکلاه　　　با ساز باربد چه کنی نیشهٔ شبان

بدست ودو انگشت زیاده نباشد وبعضی [illegible] سوراخ
کنند وبعضی نه وپیشه ثقل از دو [illegible] و چهار انگشت
کم نباشد و سوراخ این فراختر باید کرد و باید که از شش فوق
تر نباشد صورت پیشه اینست



قسم دوم در تصنیع سازات ناقصه و [illegible] اوتار [illegible]
مشتملست بر شش فصل [illegible]
ان جمله بعضی [illegible]
باسنانات ناقصه کامل است [illegible]
ساخت و کردند [illegible] کردن [illegible]
باشد و اگر [illegible] تقسیم کرده
[illegible]
یکپاره باشد از چوب زردالو و طول آن [illegible] چهار بدست
تمام باشد و [illegible] باشد و [illegible]
کم [illegible] تا وقتیکه [illegible] شود و [illegible]
[illegible] چهار انگشت گشاده منفرج باشد و [illegible]

شکل پیشه در نسخهٔ پاریس (کنزالتحف)

شکل پیشه در نسخهٔ پاریس (کنزالتحف)

شباهت نیشه یا موسیقار به انگشتان دست بسیار است. به همین جهت «ابوالمعالی» گفته:

«گلویم نای و موی جسم همچون تار چنگ گویا

به دستم گشته است انگشتهایم همچو موسیقار»

عرب‌ها به این آلت «مراعه» و فرانسویان Flut de plan گویند و شاید قدیمترین انوع نی باشد. (ناذ در پهلوی)

چیک چینی

چیک چینی یا شنک، به گفتهٔ صاحب «مفاتیح‌العلوم» دارای نای‌های زیادی است به نام «عنابیب» که به فارسی «بشاشته» نامیده می‌شود. به عقیدهٔ صاحب «جامع‌الالحان» این همان موسیقار ختایی و دارای دونای بوده است

شاهین

شاهین یک نوع نی‌لبک سه سوراخی بوده که با انگشتان یک دست نواخته شده، با دست دیگر نوازنده طبل می‌زده است. منظور غزالی از شاهین طبال همین بوده است و به قول لغت‌نویسان نوعی طبل بوده که شبانان می‌نواختند.

نی‌لبک

نی‌لبک یا سوت که در ترکی «دودک» نامیده می‌شود و در واقع همان «توتک» فارسی است. «صفاره» عربی نیز دودک و توتک می‌باشد که به قول «چلپی» مخترع آن، خواجه‌نصیرالدین طوسی بوده است.



سوت
از آلات بدوی موسیقی

ارغول

ارغول نیز مانند نی است.

زماره

زماره، شبیه نی‌انبان اسکاتلندی است که اگر لوله ثابت بلندتر از دیگری باشد «ارغول» است.

شیابه

شیابه، به معنی نی و مزمار است که در نواحی عراق عرب متداول است و به اروپا هم رفته، در آن خطّه به «اکزابیا» Exabeya مشهور شده است. نظامی گوید:

ز گلبام (گلبانگ) شبابهٔ زندباف   دریـده صبٰا شعر گـل تـابناف

صفیر

صفیر، دو قطعه استخوان بوده که پهلوی هم قرار داشته، در دهان می‌گذارده‌اند و از لای شکاف آن می‌دمیده‌اند. صفیر بلبل را بدان تشبیه می‌کرده‌اند. حافظ گوید:

صـفیر بـلبل شـوریده و نـفیر هـزار   برای وصل گل آمد برون ز بیت حزن

اولیاء چلبی اختراع صفیر را ابوعلی سینا می‌داند.

فلوت

صفیر هندی

صفیر هندی، همان است که به فارسی «سوتک» نامند و عبارت از کاسه‌ای برنجی و سوتکی است که به آن وصل می‌باشد. دکترعلی شریعتی گوید: «... گلویم سوتکی باشد به دست کودکی گستاخ و بازیگوش و...»

قوال

قوال، نوعی نی بوده که به گفتهٔ اولیاء چلبی نخستین ساز بشر به شمار رفته است و فیثاغورث آن را اختراع کرده است و به گفتهٔ او در دیه‌ها شبهای غیررسمی می‌نواخته‌اند و چوپانان نیز از آن استفاده می‌کرده‌اند.

نای ترکی

نای ترکی، و آن سرنا و نای بوده، که ترکان هنگام جنگ می‌نواخته‌اند. نظامی گوید:

فـرو مـانده ز بس غـوغای تـرکان   ز بـانگ نـای تـرکی نـای تـرکان

خرنای

نای بزرگ و کرنای است که به مناسبت شباهتی که بین صدای او و عرعر خر است بدین نام مشهور شده است.

نای عراقی

نای عراقی، که غزالی از آن نام می‌برد، به احتمال قوی همان «عراقبه» است که لوله‌ای استوانه‌ای و دارای دو شعیره بوده است.

نی‌انبان

نی‌انبان، به گفتهٔ صاحب برهان، انبانی باشد که بر یک سر آن پنجه وصل کرده‌اند و آن پنجه سوراخی چند دارد. آن انبان را پُر باد کنند و در زیر بغل گیرند و خوانند و رقصند و نوازند.

کرنای

کرنای، که در نقاره‌خانه‌ها و هنگام جنگ به کار می‌رفته است و به زعم صاحب «جامع‌الالحان» سازی خمیده بوده ولی کرنایی که در نقاره‌خانه استعمال می‌شود راست است. بعضی کرنای را با قره‌نی که لغتی سامی است و با «قورن» عبری و «قرن» عربی یکی دانسته‌اند.

اولیاء چلبی گوید؛ کرنای شیپور خمیده‌ای است که با نقره می‌سازند و صدای عرعر خر از آن به گوش می‌رسد

قیازور

قیازور، نای ترکی همان سورنای بزرگ و قوزی زورنای سرنای کوچک بوده که در عرف مصریان زمرالکبیر و زمرالصغیر نامیده شده‌اند.

شیپور

به عقیدهٔ فارمر انگلیسی شیپور همان «سپار» Spar پهلوی است که در زمان ساسانیان راست و بلند بوده، شاید شعرای ایرانی بعد از اسلام از نای روئین و روئین نای، شیپور را در نظر داشته‌اند. در قدیم این آلت را با شاخ حیوان می‌ساخته‌اند. برهان قاطع آن را نفیر و برادر کوچک کرنا و نای رومی می‌خواند.



شیپور صدفی

بوق

بــوق، نــیز از شــاخ حـیوان سـاخته مـی‌شده است. در مـوزهٔ لـنینگراد عکسـی از قدیمی‌ترین نمونه آن روی سفال دیده می‌شود. بوق را معمولاً قدما برای دعوت به حمّام می‌نواختند. در اسپانیا بوق به نام «آل بوکن» Albogon و در زبانهای لاتین به اسم «بوکینا» Buccina شهرت یافته است. در دوران خلفای راشدین، در ردیف قصابه و مزمار بوده، از قرن دهم هجری به بعد در شمار طبل و مزمار و سنج بیرون آمده است.

از آلات بدوی موسیقی بادی

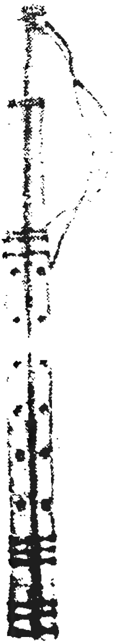
فلوت مدور



شیپور بادی



نی جفت (دوزله)



ناصر خسرو در سیاحت‌نامه خود آورده است که در هیئت نوازندگان دربار خلفای فاطمی بوق و طبل و کاسه و کوس و دهل و سورنا به کار می‌رفته است. ابوالفضل بیهقی می‌نویسد: همه فقها و اعیان و عامه آن جا رفتند به تهنیت فوج‌فوج مطربان شهر و بوقیان شادی آباد با سازها به خدمت آنجا می‌آمدند...

سرغین

سرغین، به گفتهٔ صاحب برهان، سرنا یا سرنای ترکی و سرغینه هم ضبط شده است.

نای شاه

نای‌شاه، یک نوع نی به طول ۷۷ سانتی‌متر است که در مصر متداول می‌باشد.

خرمهره

خرمهره یا سفید مهره نوعی بوق باشد که آن را در میدان‌های بازی و حمام‌ها و آسیابها می‌نوازند.

«برآورد خرمهره آواز شیر»

کاسه

کاسه، به عقیدهٔ نویسندهٔ برهان قاطع به معنی طبل و نقاره و کوس آمده است. کاسه نواز، نقاره‌نواز و نقاره‌چی است.



نای بزم

نای بزم، نی بوده که قبل از اسلام به کار می‌رفته است.

دیگر از انواع نای و سازهای بادی که مستقیم یا غیرمستقیم نامی از آنها برده نشده، می‌توان از: زنامی، صفاره، غندرود، درنای، نای داود، نای سرهنگ شهریاری، نای محسن، نای منصور، نای نرم‌شاخ و شعیره یاد کرد.

تنبک

تنبک یا دنبک، به گفتهٔ صاحب برهان، دُهُلی

باشد دم دراز که از چوب و سفال سازند و بازیگران در زیر بغل گرفته، بنوازند.

در فرهنگ نوبهار آمده، دنبک به فتح اوّل، دف و دهل و آواز تند و تیز که بازیگران نوازند. مثل آواز زنگ و ناقوس و مانند آنها. نظامی گوید:

ز شوریدگی تنک زخم ریز　　　دماغ فلک سفته از زخم تیز



دف

صاحب برهان، به اتکاء مندرجات سرمهٔ سلیمانی گوید: چیزی باشد که پوستی بر آن چسبانند و قوّالان نوازند و در عربی به معنی «پهلو» آمده است. دف مراکشی، دایرهٔ زنگی است. دف جزایری هم مانند دایرهٔ زنگی است.

دف یک رویه یا دو رویه است و از سازهای عرفانی است.



رق

رق نیز یک نوع دف مصری یا دایرهٔ زنگی است. بعضی از لغت‌نویسان، دف را به ضم و به صورت «دُف» آورده؛ گویند سازی است که در سور نوازند. گویندگان ایرانی پیوسته از «دف حلقه به گوش» که ناگزیر از پیروی نوازنده و مظهر اطاعت صرف زیردست از زبردست است یاد و شیفتگان مضامین بکر را به شنیدن آن شاد کرده‌اند.

خنبک

خنب کوچک و دف کوچک که چنبرش روئین بوده، چون دست بر او زنند صدایی بیرون آید

چوبک‌زن

چوبک‌زن، یک نوع ضرب و عبارت از چوبی بوده که رئیس پاسبانان شاه، به دست می‌گرفته، گاهی بر تخته می‌زده، تا محافظان به خواب نروند. نظامی گوید:

که با ما تا زمانه چوب‌زن بود　　　فلک چوبک‌زن چوبینه‌زن بود

("روئین خم" و "روئین طاس"، هر دو به معنی کوس و نقاره بوده‌اند).

نظامی گوید:

نـاله کـرنای و روئـین خـم　　　در جگـر کـرده زهـره‌ها را گـم

ز بس شـورش مـرق روئینه طاس　　　بـه گـردون گـردان در آیـد هـراس

منوچهری گوید:

خروشی بر کشیدی تند تندرکه موی مردمان کردی چو سوزن
تو گفتی نای روئین هر زمانی به گوش اندر دمیدی یک دمیدن

طبلک باز

طبلک باز، طبلی کوچک بوده که به وسیله آن بازهای شکاری را برای صید به حرکت در می‌آوردند:

چو در نالیدن آمد طبلک‌باز   در آمد مرغ صید افکن به پرواز

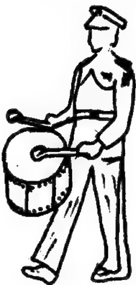
مقرعه

مقرعه را چنین وصف می‌کند:

مقرعه‌زن گشت رعد مقرعهٔ او درفش
مرکب او گشت باد غاشیهٔ او رمم
قمری او شد به حال طوطی او شد به نطق
بلبل در شد به لحن فاخته در شد به دم

طبل مصری

طبل مصری، دو عدد شبیه دو کاسه است. طبل تونسی هم مانند کاسه می‌باشد و با دو چوب بر آن می‌زنند.



طبل کوچک

طبل جزایری

طبل جزایری، شبیه ضرب ایران است.

طبل مخنثان

طبل مخنثان یا کوبه، طبلی دراز بوده که دارای میانه‌های باریک و هر دو سر پهن است.



طبل بزرگ

جرس

جرس یا زنگ، که بیشتر برای اخبار و دعوت به حرکت نواخته می‌شده است.

حافظ گوید:

مرا در منزل جانان چه امن عیش چون هر دم
جرس فریاد می‌دارد که بربندید محمل‌ها

منوچهری هم در مورد جرس می‌گوید:

جرس دستان گوناگون همی زد　　　　به سان عندلیبی از عنادل



نمونه‌هایی از سازهای محلی. ـ تیمپانی ـ سُرنا ـ دایره ـ نار آذربایجانی، طبل

دیگر از سازهای ضربی: بندیر، دبداب یا طبل‌المرکب، دمامه که همان کوس و نقاره و نفیر است، دهل، تبریال، طار، عرکل، غربال، قصیم یا نقاره کوتاه، کبر، مزهر، زنگوله، نفیره، مثلث، کلاه‌چینی، قاشقک طبل گردان، دنبلک، گَوَرگه و گنگ یا (تام‌تام) را می‌توان نام برد.


دُهُل


گَورگه


نَقاره


گنگ


مثلث

ـ ساز زهی از مخترعات بشر و شاهکار ذوق آدمی است که نخست ساده بوده، به مرور زمان به درجه کمال رسیده است. مهمترین ساز زهی عبارتست از: چنگ و بربط و طنبور و رباب و سنتور و قانون.

چنگ



چنگ از قدیمی‌ترین سازهای ایران است که نخست کالبد آن را می‌سازند، سپس پوستی بر روی آن می‌کشند و وترهای آن را به ریسمانهای موئین می‌بندند و این ریسمانها را پردهٔ چنگ گویند و صدای زیر و بم از پیچیدگی یا گشادگی ریسمانها حاصل می‌شود. یعنی اگر زیاد بپیچند،



شکل چنگ در نسخهٔ پاریس «کنزالتحف»

شکل چنگ در نسخهٔ پاریس «کنزالتحف»

صدا حاد و هرگاه شُل کنند، ثقیل می‌گردد. ۲۴ تا ۳۵ وتر مفرد بر آن می‌بندند و گاهی شمارهٔ وترها به سلیقهٔ نوازنده کم و زیاد می‌شود. به علّت کثرت اوتار قدما کلّیهٔ دوائر را از آن استخراج کرده، در واقع تمام آهنگ‌ها را با آن می‌نواخته‌اند. خاقانی دربارهٔ این ساز می‌گوید:

گر چه تن چنگ شبه ناقهٔ لیلی است　　نالهٔ مجنون ز چنگ رام برآمد
بیست و چهارش زمام تافته لیکن　　ناله نه از ناقه از زمام برآمد

شکل چنگ به صورت سه گوشه و معمولاً وترهای آن طاق است. در فرهنگ آنندراج چنین آمده است: چنگ سازی است که سر آن خمیده است و تارها دارد.

جامی گوید:

از بس فغان و شیونم چنگی است خَم گشته تنم
اشک آمده تا دامنم از هر مژه چون تارها

مهدی اخوان ثالث (م. امید) گوید:

این شکسته چنگِ بی‌قانون،
رام[1] چنگ چنگی شوریده رنگِ پیر،
گاه‌گویی خواب می‌بیند.

چنگ که اینک در اصطلاح غربیان «هارپ» Harp یا Huart است. در دوران ساسانیان رواج بسیار داشته است و نکیسا، چنگ‌نواز مشهور آن زمان بوده است.

حافظ می‌گوید:

چنگ بنواز و بساز ار نبود عود چه باک　　آتشم عشق و دلم عود و تنم مجمرگیر

چنگ حزین

چنگ حزین نوعی چنگ بوده که آوازی ملایم داشته است.

حافظ در این مورد می‌فرماید:

ای نور چشم مستان در حال انتظارم　　چنگی حزین و جامی بنواز یا بگردان

سوزنی می‌سراید:

پیران چنگ پشت و جوانان چنگ زلف　　در چنگ جام باده و در گوش بانگ چنگ

و نیز منوچهری گوید:

حاسدم گوید که شعر او بود تنها و بس　　باز نشناسد کسی بربط ز چنگ رامتین

---

(۱) رام، رامی، رامتین، رامنین: مخترع چنگ است که آن را رام، یا رامی می‌گفتند.



چنگ‌نواز

مهری

مهری را هم صاحب برهان قاطع، نوعی چنگ می‌داند و می‌نویسد: «و آن سازی است که مطربان نوازند و بعضی گویند یکی از نام‌های ساز چنگ است و به زبان هندی زن را گویند».

دایرةالمعارف «لاوینیاک» Lavignac در بحث راجع به موسیقی ایران، چنگ، شیتا و نی مضاعف را از آلات موسیقی قدیم ایران می‌داند و معتقد است؛ گیتار که به نام Kithara در تورات هم آمده است، همان سیتار است که یونانیها نخست آن را «آزیاس» Asias می‌گفته‌اند. سپس اَشکالی ترسیم نموده، دربارهٔ آن توضیح می‌دهد.

بربط (عود)

بربط، همان عود مشهور و از سازهای رایج و محبوب میهن ما به شمار می‌رود. بربط متداول‌ترین ساز قدیم مشرق زمین و به زعم بعضی از متقدمان معادل «لیر» یونانی بوده است.

همین که بربط ایران به عربستان راه یافت به نام عود مشهور شد و به اقتضای محیط، مختصر تغییری یافت.

از جمله روی شکم بربط چوبی و روی شکم عود پوستی و در این صورت به «مزهر» موسوم شده است. عُود نوعی چوب است و به همین جهت این ساز را عود نامیده‌اند. چون روی آن چوب بوده، همچنین دستهٔ عود موازی و قسمت مجزایی را از کاسه تشکیل می‌دهد. در صورتی که کاسه بربط شبیه گلابی و دستهٔ کاسهٔ آن یک پارچه است. فارابی برای نخستین بار به توصیف بربط پرداخته است.



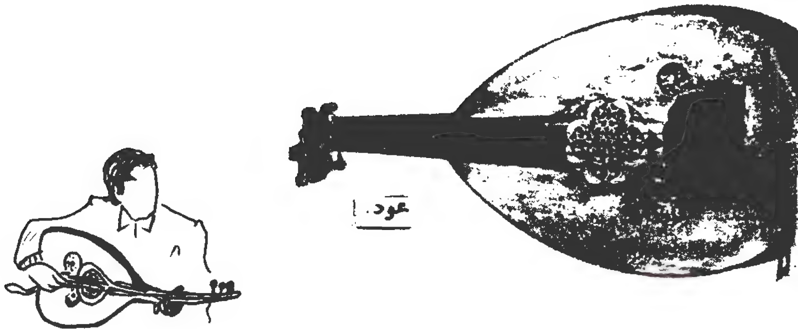
شکل عود در نسخهٔ پاریس ـ کنزالتحف

شکل عود در نسخهٔ پاریس ـ کنزالتحف



سازهای یونان باستان ـ لیر

این ساز در آغاز چهار وتر داشته، سپس وتر پنجمی بر آن افزوده‌اند. وترهای عود نخست مفرد بوده، بعدها برای آن که صدای محکم‌تری بدست آید اوتار را مانند سیمهای زرد تارکنونی جفت بسته‌اند در واقع عود قدیم، چهار وتری، و عود جدید پنج وتری یا ده سیمی است.



بی‌مناسب نیست شعر زیبای سعدی را از نظر بگذرانیم:

یکی بربطی در بغل داشت مست / به شب بر سر پارسایی شکست

چو روز آمد آن نیک مرد سلیم / بر سنگدل برد یک مشت سیم

که دوشینه معذور بودی و مست / تو را و مرا، بربط و سرشکست

مرا به آن زخم و برخاست بیم / تو را به نخواهد شد، الا به سیم

از آن دوستان خدا برسرند / که از خلق بسیار بر سر خورند

چنین مانده مردان راه خدا / که خلق خدایند از ایشان رضا

طرب الفتح

طرب الفتح، یکی از اقسام عود است که شش وتر مفرد داشته، در واقع با پنج وتر آن آهنگها را می‌نواخته، وتر ششمی برای کمک به اوتار دیگر و یا به منظور وفق کار (Accord) و هم‌آهنگ ساختن نغمه‌ها بوده است. حسن‌بن ثابت شرطی مبسوط دربارهٔ شکوه و جلال دربار آل‌قصان می‌نویسد و می‌گوید: خوانندگان و نوازندگان از اقصای ایران و حیره و مکّه جمع می‌شدند و دسته‌جمعی به طول سؤال و جواب می‌خواندند و بربط می‌زدند. آواز این خوانندگان ابتدا به زبان محلی و لهجهٔ مخصوص خودشان بوده، به تدریج کلمات عربی وارد آوازشان شد». یونانیها بربط را که از دو کلمهٔ «بر» به معنی

پهلو و «بط» یعنی مرغابی مشتق است گرفته، باربیتوس Barbitos معروف ساخته‌اند. بربط ساز محبوب دوران ساسانی و در عرف اعراب سلطان آلات موسیقی است. کاتب خوارزمی در مفاتیح‌العلوم آورده است: «البربط هو العود و الکلمه فارسیه».

بعضی از لغت‌نویسان گفته‌اند: بربط ساز مخصوصی است که باربد در دست داشته و معرب باربد است. نظامی گوید:

برآمد باربد چون بلبل مست　　　گرفته بربطی چون آب در دست

ایتالیاییها آن را «لوتو» Lutto، فرانسویان «لوت» Luth، پرتقالیها «آلند» Aland، و اسپانیاییها «لود» Land خوانند.

عود و بربط در ادبیّات فارسی بسیار یاد شده، بدون شک کلیهٔ دواوین گویندگان ایران مشحون از نام و نشان این ساز است. خاقانی گوید:

بربط نگر آبستن و نالنده چو مریم　　　زایندهٔ روحی که کند معجزه زایی

حافظ نیز گوید:

دانی که چنگ و عود چه تقریر می‌کنند　　　پنهان خورید باده که تعزیر می‌کنند

عود مراکشی

عود مراکشی مانند «ماندلین» است و ده سیم دارد.

عود تونسی

عود تونسی مانند عود مصری، چهارده سیم دو عددی دارد.

عود جزایری

عود جزایری شبیه به عود تونسی است.



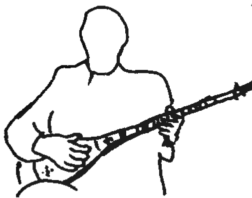
تحفة‌العود

تحفة‌العود، عودی کوچک و به اندازهٔ نصف عود معمولی است.

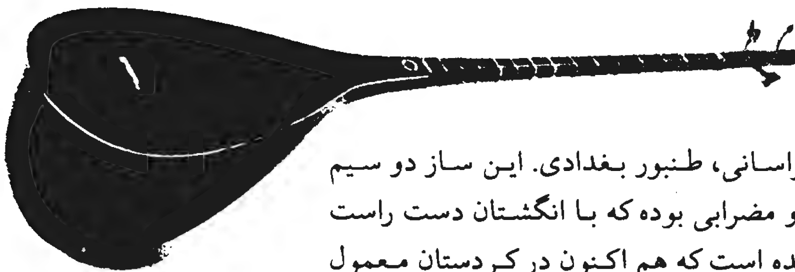
تنبور

از سازهای قدیمی ایران، دارای دسته‌ای بلند و شکلی گلابی بوده، نخست دو وتر

داشته، سپس به شش تار رسیده است. کتاب فارابی ـ الموسیقی الکبیر ـ شامل فصلی دربارهٔ تنبور، روش پرده‌بندی و کوک‌ساز است. وی تنبور بغدادی را به دوره‌های قبل از اسلام مربوط و پرده‌های آن را دساتین الجاهلیه نگاشته است.



علی‌بن حمزه کسایی در کتاب «ماتلحن فیه‌العوام» لفظ تنبور را به ضم اول و هم وزن عصفور و بهلول و زنبور ضبط کرده است. جوالیقی از قول اصمعی گوید: اعراب تنبور را از ایرانیان گرفته‌اند و چون کاسهٔ این آلت شبیه دنب برّه است از همان آغاز به دنب برّه مشهور شده است و طنبور به عقیدهٔ او معرب دنب بره است. بعضی گویند تار، همان بربط باستانیست که بعدها عود نامیده شده است؛ در این که عود و بربط یکی است شکی نمی‌باشد ولی تار به طنبور بیشتر شباهت دارد تا به عود و بربط. در قدیم دو نوع تنبور بوده است:



طنبور خراسانی، طنبور بغدادی. این ساز دو سیم داشته است و مضرابی بوده که با انگشتان دست راست نواخته می‌شده است که هم اکنون در کردستان معمول است و تنبور تیسفونی نامیده می‌شود.

کمال یافته تنبور به اسامی مختلف خوانده شده‌اند: تنبور خراسانی، قوچانی، تنبور شروانی، بغدادی، تیسفونی و انواع دو تار، چگور و قپوز و...

در ایران باستان، مصر و آشور این ساز وجود داشته. در آشور آن را «پاندورا» می‌خواندند و این ساز دارای سه سیم بوده است و یونانیان تنبور را به صورت «فاندورا» اقتباس کرده، سپس به صورت پاندورا وارد زبان و منطقه اروپایی گردیده است.

بر خلاف عود که دسته‌ای کج دارد، دسته تنبور راست و بلند است و مانند تار، پرده‌بندی می‌شود، ولی عدّهٔ پرده‌های آن کمتر است، یعنی در این ساز ربع پرده وجود ندارد و این نشانگر اصالت و دست‌نخوردگی آن است. شکل تنبور همه جا در نقاشیهای قدیم به خصوص در مینیاتورها دیده می‌شود و کاسهٔ آن چوبست و دهانهٔ آن هم پوست ندارد. مانند سه تار است، ولی کاسه‌اش بزرگتر است، به شکل یک نصف خربزه.

قدیمی‌ترین نقش این ساز در نقش های تپه بنی‌یونس در حوالی موصل مربوط به قریب سه هزار سال پیش به دست آمده است و شباهتی کامل بین این ساز و تار، مشهود

می‌شود و نواختن آن هم مانند تار یا سه تار بوده است.

تنبور در عرف گویندگان ایران مترادف تار و بسیار در شمار سایر آلات موسیقی و گاهی به تناسب کاسه هنگام مستی و شیدایی یاد شده است، ظهوری گوید:

آتش می تیره سازد شعله آواز را بر کدوی باده باید بست تار ساز را[۱]

منوچهری دامغانی گوید:

به یاد شهریارم، نوش گردان به بانگ چنگ و موسیقار و طنبور

و در جای دیگر می‌گوید:

خنیاگرانت، فاخته و عندلیب را بشکست نای در کف و طنبور در کنار

قاسم مشهدی می‌سراید:

رشتهٔ عشق چو بگسست فغان خاموشی است

تار طنبور چو می‌دید صدایش ببرید

ناصر خسرو گوید:

آن یکی بر جهد، چو بوزنگان پای کوبد به نغمهٔ طنبور

و بالاخره بیدل این بیت را سراید:

به هوشم ز مستی پیامی رسان ز مینای طنبور جامی رسان

(چنانکه گذشت، طنبور اقسام مختلف و معروفی داشته، که مهمترین آنها را شرح می‌دهیم):

طنبور شروانیان

تنبور شروانیان، که سازی امرودی شکل و دارای دو وتر و متداول در تبریز بوده است.

طنبور بغدادی

طنبور بغدادی که متجانس با عود است و از آن نغمه‌هایی به وسیلهٔ اوتار استخراج می‌شود. وگاهی دو وتر و زمانی سه وتر دارد. این نوع تنبور که هر سیم آن چهل قسمت مساوی می‌شده، مخصوص اقوام آسوری و بابلی بوده است.

طنبور دو سیمی

طنبور دو سیمی، که همان صورت ابتدایی این ساز است و هم اکنون در آفریقای

---

(۱) مؤلف بهار عجم معتقد است که طنبور معرب «تونبرهٔ» هندی به معنی کدوی تلخ است. چه اصولاً این ساز را از کدو می‌ساخته‌اند.

شمالی معمول است.

طنبور خراسانی

طنبور خراسانی، نوعی از این ساز بوده که در خراسان رواج داشته. یک قسم آن که در ولایت مرکزی ایران به کار می‌رفته، به «تنبور عراقی» مشهور شده. این سه نوع (بغدادی، عراقی، خراسانی) از لحاظ بزرگی و کوچکی و گاهی شکل با هم اختلاف داشته‌اند. دستهٔ طنبور را در عراق «زبیته» می‌گفته‌اند که وتر به آن بسته می‌شده است و به صورت موازی قرار داشتند.

طنبور مراکشی

طنبور مراکشی، هفت سیم دارد با دسته‌ای بلند و مانند تار است.

(دایرةالمعارف بریتانیا تنبور را از خاندان عود و دارای دسته‌ای بلند و دو یا سه سیم دانسته، که بوسیلهٔ انگشت به صدا در می‌آید.

کمانچه



کمانچه سازی ایرانی و دارای صوتی دلکش است و به رباب نیز شهرت دارد. کمانچه دارای دسته‌ای کوتاه و کاسه‌ای کروی است که روی آن پوست دل گاو کشند. عدّه‌ای کاسه کمانچه را از پوست جوز هندی (نارگیل) می‌سازند و موی اسب بر آن می‌بندند و با کمان وتر داری، از آن نغمه استخراج می‌کنند. این ساز نخست یک وتر داشته، سپس شمار آن تا چهار رسیده است.

این نوع چهار تاری را به گفتهٔ اسدی طوسی صاحب فرهنگ معروف، «شوشک» هم نامیده‌اند. چنانکه زینبی گوید:

گهی سماع زمانی و گاه بربط و چنگ　　گهی چغانه و طنبور و شوشک و عنقا

کمانچه یکی از سازهائیست که در مشرق زمین سابقه بسیار قدیم دارد. موسیقی‌دان فرانسوی موسوم به «لاوین یاک» در یکی از کتاب‌های خود به نام «موسیقی و موسیقی‌دانها»[1]، قدیمی‌ترین سازی را که با آرشه نواخته می‌شده، به نام «راوانسترون»

---

(1) *Λα μυσιθυε ετ λεσ μυσιχιενσ*: π. 158



ذکر کرده، نوشته است که این ساز در زمان‌های بسیار قدیم در چین به کار می‌رفته است. در ایران قبل از اسلام سازی موسوم به «غژک» یا «غژ» معمول بوده. نظیر این ساز در صفحات بلوچستان به «غیچک» مشهور است.

رباب

رباب را بعضی از قدما نوعی خاص تلقی کرده و گویند سه وتری، چهار وتری و پنج وتری است و اوتار آن مزوّج و در حکم وترهای عود، و در اصفهان معمول است.



در لغت فرس اسدی نیز نام تبوراک (شاید تنبورک) و شوشک آمده است. به نقل فرهنگ نفیسی رباب‌سازی شبیه طنبور بزرگ است که دسته‌ای کوتاه و جهار وتر دارد و بر روی آن به جای تخته پوست آهو کشند. بعضی از لغت‌نویسان گویند: رباب و ربابه نام سازی معروف و معرب «رواده» است و از آن آوازی حزین بر آرند. چه «رو» به معنی آواز خوان حزین و «آوه» آده به معنی برآرنده است.

فارابی در کتاب موسیقی خود نامی از غژک نمی‌برد، ولی از ساز دیگری گفتگو می‌کند که شباهت کامل به غژک داشته و دارای دو سیم بوده و بی‌کمان نواخته می‌شده است. نام این ساز رباب است که بعدها شاعران ما زیاد از آن یاد کرده‌اند. خواجه حافظ در این مورد می‌فرماید:

رباب و چنگ به بانگ بلند می‌گویند　　　که گوش هوش به پیغام اهل راز کنید

کلمهٔ رباب در اشعار قدیم زیاده آمده است.

حکیم فردوسی گوید:

نیامد سر مرغ و ماهی به خواب　　　از آن بزم و آواز چنگ و رباب
به مرو اندر از بانگ چنگ و رُباب　　　کس را نبُد هیچ آرام و خواب

امیرخسرو نیز گوید:

من صوفی خرابم کو میکده که در وی　　　رقصی کنم چو مستان با بربط و ربابه



شکل رباب در نسخهٔ پاریس

شیخ عطّار گوید:

بنواز مرا که بی تو برخاست — چون چنگ زِ هر رگم فغانی

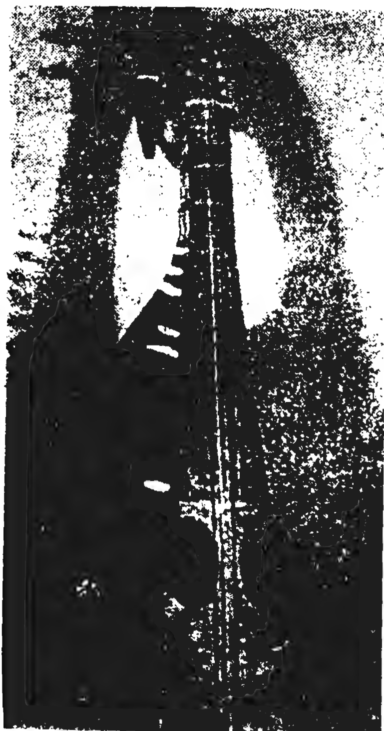
نی‌نی چو ربابم از غم تو — یعنی که رگی و استخوانی

ناصرخسرو نیز می‌گوید:

ز چشمت خواب بگریزد چو گوشت زی رباب آید

به خواب اندر شوی آنگه که بر خواند کسی فرقان

رباب نیز انواع مختلفی دارد:



رباب تونسی

رباب تونسی کمانه‌ای بزرگ و جثه‌ای کوچک دارد.

رباب مراکشی

رباب مراکشی، که عین کمانچه و با کمانه‌ای منحنی نواخته می‌شود.

رباب عراقی

رباب عراقی، که عین کمانچهٔ ایرانی است.

رباب الجزایری

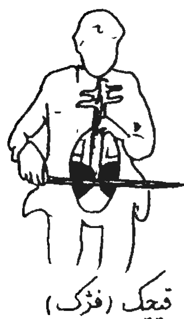
رباب الجزایری که دارای زهی بزرگ است.

رباب مصری

رباب مصری، وتری به شکل تار دارد و در کشور مصر رایج است. کمانهٔ آن مانند کمانهٔ ویلن و نوای آن شبیه «ماندلین» است.

رباب ترکی

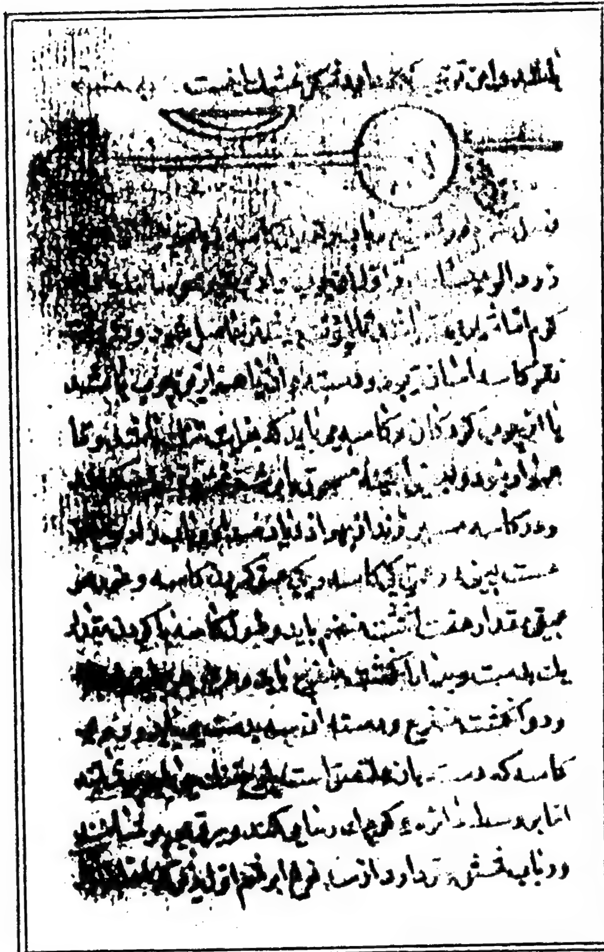
رباب ترکی، که در همان دیار نیز به کمانچه مشهور است.



قیچک (غژک)

غژک

غژک یا غجک نوعی کمانچه است که کاسهٔ بزرگتری داشته، ده وتر بر آن می‌بندند. کاسهٔ غژک از چوب مجوف است و پوستی بر آن می‌کشند و از مجرورات به شمار است و با کمانه از آن آهنگ دلنوازی استخراج می‌کنند.



شکل غزک در نسخه پاریس ـ کنزالتحف

کمانه در این ساز به دو وتر اسفل و اعلی می‌رسد و از بقیّه با انگشت استفاده می‌شود.

شاه طاهر دکنی در وصف این ساز گوید:

مجلس دلکش گل تا نبود بی مطرب گشته بلبل غجکی شاه گل و غنچه غجک

همین ساز که در واقع رباب مخصوصی است در بلوچستان به نام قیجی که قطعاً از غجک آمده، مشهور شده است. کاسهٔ آن مانند تار و چون ویلن دسته‌اش قدری کج است ولی کمانهٔ آن عین کمانچه و مانند این ساز نواخته می‌شود.

زنبوره

زنبوره، که از سازهای ایرانی است با «کنگر» و کنگرهٔ» هندی که هم اکنون نیز در آن سرزمین متداول است یکسان می‌باشد. روبهان پارسی درباره این ساز می‌گوید:

رگ جانم چه کنگر مـی‌نوازد   نه ظاهر بلکه در سر می‌نوازد

ون

ون نیز همان کنگر یا زنبوره است که با انگشتان می‌نوازند. «اعشی» گوید:

فـــاذا المســـمع افـی صـوته   غرف الصنج فنادی صـوت ون

اگری

اگری، مانند چنگ بوده که رو و گوشهای آن از چوب است.

معازف

معازف سازی است که سیم‌های مطلق (دست باز) دارد. بعضی آن را شبیه بربط و عود دانسته‌اند. اولیاء چلبی اختراع آن را به علی‌شاه نسبت می‌دهد. «عزف» در عربی به معنی صدای جن است که شاید به مناسبت اثر سحرانگیزی که نوای آن داشته این نام را بدو اطلاق کرده‌اند. «ابوالفرج اصفهانی» معزفه را مخصوص مجالس خلفا و امرا می‌داند.

نزهه و معزفه

نزهه و معزفه، هم از انواع قانون به شمار می‌رود. نزهه از ترکیب دو قانون درست می‌شود و صد و هشت تار دارد. بعضی از لغت‌نویسان قانون را سریانی یا یونانی دانند و گویند نام ساز معروف است و آن تخته‌ای باشد پهن و تارهای بسیار دارد. صاحب کنزالتحف اختراع نزهه را به صفی‌الدین نسبت می‌دهد و معتقد است که مغنی را هم او درست کرده است. مغنی ممکن است همان شاهرود باشد که ترکیبی از قانون و بربط بوده است.

معزفه به گفتهٔ «لاند» شبیه به قانون و در جنوب غربی ایران رایج بوده است.

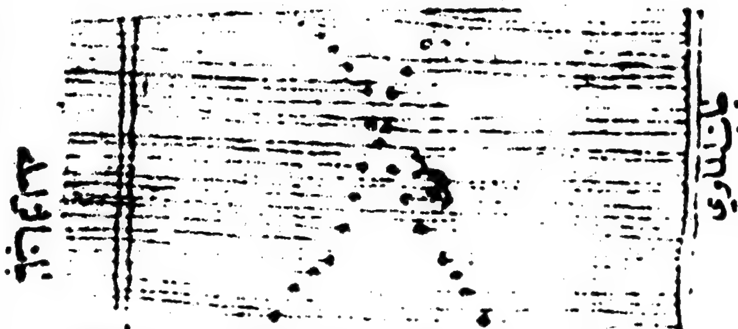
قانون



قانون، سازی تخته‌ای و ذوزنقه‌ای شکل بدون بازو و عمق آن در حدود چهار انگشت است و مفتول‌های زهی بر آن می‌بندند و از هر سه وتر یک آهنگ استخراج می‌شود و

شباهتی به سنتور دارد. برای نواختن این ساز به جای مضراب دو انگشتانهٔ فلزی که در سبّابه هر دست جای ناخن را می‌گیرد به کار می‌رود. شیطانک متحرک این ساز و نرمی سا: های زهی، قانون را برخلاف سنتور به کوک ثانوی نیازمند نمی‌سازد.

وتر باشد بواسطه آنکه چون سه وتر [illegible] مشترک
باشد حکم یک وتر [illegible] کرد و ابتدا از دو وتر [illegible]
و تا نهایت برود و بعد از آن باز گردد و [illegible]
نیز همسا زند همچنانک [illegible] ساخت [illegible]
مباشرت عمل می باید که طرف ملوی از جانب یمین
باشد و جانب زامله از جانب [illegible] و بدست چپ طرف
ملوی زنند و بدست راست جانب زامله [illegible]
شکل نزهه



فصل دوم در تصحیح قانون و تعدیل آن قانون [illegible]
چنانک نزهه مرکب از دو قانون است و شکل قانون نیز
مربع است اما نه متساوی الاضلاع بود و از [illegible]

شکل نزهه در نسخهٔ پاریس ـ کنزالتحف

شکل نزهه در نسخهٔ پاریس ـ کنزالتحف



شکل قانون در نسخهٔ پاریس ـ کنزالتحف

شکل قانون در نسخهٔ پاریس کنزالتحف

ز بس کـه دلبـر قـانونیم صـفا دارد، بر اهل حسن به قانون گـرفته‌ها دارد
میرمحمّد افضل گوید:
آورد مسـطری پـی مـجموعهٔ نشـاط دیـدیم سـاز صـحبت قـانون نـواز را
نظامی از نظر به کار بردن دایمی ساز بغدادیان گوید:
قـانون مـغنیان بـغداد بـیاع مـعاملان فـریاد

مغنی

مغنی، به صورت تختهٔ چهارگوشی است که بیست و چهار وتر بر آن بسته‌اند و پهلوی هر وتر، وتری به اندازهٔ نصف آن می‌بندند و به کمک این دو، آهنگهای زیر و بم به وجود آورند.

عنقا

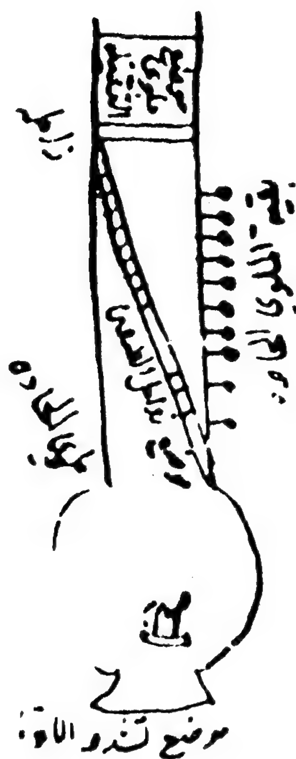
عنقا که ابن‌سینا از آن نام می‌برد شبیه بـه قـانون امـروزی بـوده، سیم‌های آن روی جعبه‌ای کشیده شده، دارای گردن بلند و واجد پل یا خرک (جمیلات) به شمار می‌رفته است. این کلمه در برابر سیمرغ یا «فنیکس» phenix یونانیان، که نیز نام سازی بوده، به کار می‌رفته است.

اختراع قانون را «ابن‌غیبی» به افلاطون و جمعی به فارابی نسبت می‌دهند.

*قانون یکی از آلات کثیرالاوتار موسیقی است که از چوب مجوف به شکل ذوزنقه می‌سازند و روی آن اوتاری از مفتول‌های برنجین می‌بندند و هر سه وتر را بر یک آهنگ ساز می‌کنند. سنتور و چنگ هم از این طبقه‌اند و تفاوت بین این دو آلت چنین است: اوتار سنتور جفت و اوتار چنگ فرد است.

*به طور خلاصه، شش آلت طرب؛ مهری، قانون، سنتور، اگری، نزهت و مغنی همه از خاندان چنگ به شمار می‌آیند، با این تفاوت که شکل چنگ مـثلثی، قـانون ذوزنـقه (قائم‌الزّاویه)، سنتور ذوزنقه (متوازی‌الاضلاع) است و اوتار چنگ مفرد، وترهای سنتور جفت و اوتار قانون سه تاری‌اند.

نزهت از ترکیب دو قانون و مغنی از ترکیب قانون و نزهت و رباب به وجـود آمـده است.



شکل مغنی در نسخهٔ پاریس - کنزالتحف

شکل مغنی در نسخهٔ پاریس -کنزالتحف

نزهت ۱۰۸ وتر دارد. مغنی تخته مانند مطولی است که بر آن اوتار بندند و وترهای آن اکثر، بیست و چهار است و هر وتری که از پی آن وتر دیگر بیاید نصف تعداد آن بوده، نغمات زیر و بم آن‌ها با یکدیگر مخلوط و شنیده می‌شود.



سنتور

سنتور که اکنون از سازهای برجستهٔ ایرانی است در عربی «سنطیر» ضبط شده، املاهای مختلف دارد. این ساز از ایران در قرون وسطی به اروپا راه یافته، در انگلیسی Dulcimer در ایتالیایی Dolcemele شده که از دو جزء Dolce یا شیرین و مطبوع و Melos یا آهنگ و نوا ترکیب یافته است.

قدیمی‌ترین نقش این ساز مربوط به آشوریهاست که در صف تشریفاتی به افتخار «آشور بانیپال» (۶۶۹ ق. م.) نقشی دلپذیر در دست است که به اغلب احتمال همان سنتور است. در آن عصر این ساز را به گردن آویخته و می‌نواختند.

«رئوف یکتابک» از علماء موسیقی ترکیه در دایرةالمعارف «لاوینیاک» چاپ ۱۹۲۲ سنتور را متعلق به قوم یهود معرفی می‌کند. در دایرةالمعارف موسیقی «لاروس» قانون را از سنتور قدیمی‌تر قلمداد کرده است.


سنتورنواز کهن

ابوعلی‌سینا از سازی که دارای سیم‌های دست باز است صُحبت می‌کند که منظور، همان سنتور است و آن را «چنگ چینی» یا «صنج شینی» نامیده است. کلمهٔ سنتور از آرامی[۱] مشتق است و ریشهٔ یونانی هم دارد. تفاوت سنتور با جعبهٔ قانون در این است که در سنتور دو ضلع دو طرف مایل است، امّا در قانون یک ضلع عمود بر قاعدهٔ آن است. یعنی سنتور ذوزنقهٔ متساوی‌الاضلاع است ولی قانون ذوزنقه قائم‌الزّاویه است.

---

(۱) خط سامی: خط آرامی ← خط پهلوی. / خط کوفی ← فارسی جدید.



در زمان لوئی چهاردهم، سنتوری در فرانسه ساخته شد که عبارت از دو جعبهٔ صوتی بوده، دارای ۱۸۵ سیم و شخصی به نام Pantaleon آن را اختراع کرده، که به نام خود او معروف شده است. این ساز بعدها تکامل یافته، به صورت پیانو بیرون آمده است.

سنتور عراقی

سنتور عراقی، مانند صفحه شطرنج است و بر مهره‌ها می‌نوازند.

سنتور مصری

سنتور مصری و تونسی، شباهت کامل به سنتور ایرانی دارد.

جفت‌ساز

جفت‌ساز، کنایه از ارغنون و قسمتی از اقسام سه‌گانهٔ ساز است که ساز راست و ساز یک و نیم و ساز جفت باشد. لطیفی گوید: «در آورد نغمه بر آن جفت ساز»

دهرود

دهرود سازی بوده که باربَد می‌نواخته، ده وتر داشته است.

حدیث باربد با ساز دهرود　　　همان آرامگاه شه به شهرود

سنتور هفت صورت اصلی و در واقع ۳ اکتاو و ۲۱ صدا دارد. راست کوک و چپ کوک سنتور با تار انطباق دارد. منوچهری گوید:

کبک ناقوس زن و شارکْ سنتورزن است　　　فاخته نای زن و بط شده طنبور زنا

سه تای

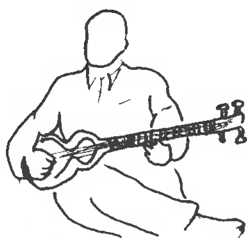
سه تای نیز سازی است که سه تار دارد. نظامی گوید:

ستای باربد دستان همی زد　　　به هشیاری ره مستان همی زد

سه تار معروف که اکنون متداول است بر خلاف اسم اینک چهار تار دارد.

چگور

چگور مانند سه تار ولی کاسه‌ای بزرگتر و دسته‌ای بلندتر و سه تار دارد.



شیشم

شیشم، به گفتهٔ برهان قاطع نام سازی است که بنوازند.



تار

تار ساز معروف و خوش آهنگ و متداول ایرانی است که اکنون جانشین بربط فرون گذشته شده است و در لطف صدا و انطباق با حنجره (که کاسهٔ آن نیز از آن رو درست و به تدریج کامل شده است) مظهری از آلات محبوب و مطبوع موسیقی اصیل ایرانی است.

تار دارای شش سیم است که به سه زوج تقسیم می‌شود. پرده‌بندی آن بسیار دقیق و طرز نواختن و سبک نشستن و روش در آغوش گرفتن ساز بسیار بارز و ساختن آن بسی فنی است و چوبهای به خصوصی به کار می‌رود. تار در آذربایجان و قفقاز از حیث ساختمان و از لحاظ طرز نوازندگی مختصر تغییری با تار اصلی پیدا نموده است. تار در لغت به معنی رشته و در آلات موسیقی همانست که به اصطلاح امروز سیم گفته می‌شود و پیشینیان، آن را «وتر» می‌نامیدند.

هیچ سازی نیست که از آن بی‌بهره باشد مگر آلات بادی که در آنها فشار هوا موجب ارتعاش و تولید صوت می‌شود. معلوم نیست از چه زمانی این نام به سازی که امروز در دست ماست اطلاق شده است. تنها در شعر فرخی سیستانی در ردیف «غژ» و «نزهت» که نام دو آلت موسیقی است به کار رفته است:

هر روز یکی دولت و هر روز یکی غژ　　　هر روز یکی نزهت و هر روز یکی تار

سه تار



این ساز ظریف و سبک و خوش صدا مخصوصاً برای کسانی که به ملاحظات اجتماعی و خصوصیّات اخلاقی بخواهند به تنهایی شنوندهٔ ساز خود باشند و احیاناً یکی دو تن از خاصّان خویش را در راز و نیاز دل، شریک کنند، متناسب و مطلوبترین سازهاست. این هیئت و کیفیّت نیز علّت قدیمی و تاریخی دارد که مولود حوادث و تحوّلات روحی و رسوم و آداب اجتماعی گذشتهٔ ما بوده است. زیرا در غلبهٔ اعراب کلیّهٔ منابع علمی موسیقی و خط و مفتاح آن که توسط علما و اساتید فن در کتب عدیده ضبط شده بود به کلّی سوخت و از میان رفت و جنبهٔ علمی بودن خود را از دست داد. به خصوص که پیرایهٔ حرمت نیز بدان بسته شده بود و در دورهٔ صفویّه شدّت یافت و طبقهٔ ممتاز، خواه و ناخواه از آن دوری جسته، در نتیجه قسمت عملی و فنّی موسیقی به دست مردم عادی و طبقهٔ عامی افتاد. ولی چون آتش علاقه به صنایع ظریفه مخصوصاً موسیقی که زاییدهٔ عواطف و احساسات و خواص طبیعی بشر است هیچ گاه در ملل خاموش نمی‌شود، موسیقی ما هم با همه موانع و مشکلات راه خود را به طریق دیگری پیش گرفت و همان طور که در مورد نقاشی هم هنرمندان و اساتید فن به جای استفاده از عین طبیعت ناچار به تقسیم نقوش خارج از طبیعت در قالی و مناظر خیالی و مینیاتور و قلمدان و غیره شدند و گوهر استعداد و نبوغ خویش را در ابداع سبکی مخصوص و مقبول زمان ظاهر ساختند.

موسیقی علمی نیز جای خود را به نحوی پسندیده در تعزیه و روضه باز کرد و به وسیلهٔ هنرمندان و هنرپروران با ذوق سینه به سینه به دست ما و خط معمول موسیقی دنیا رسید و همین وسیله مانع محو موسیقی گردید.

این ساز که ساختهٔ اوضاع و احوال گذشته ما بوده است امروز بهترین اسبابی است که نوازنده می‌تواند به وسیلهٔ آن احساسات و روحیّات و ذوقیّات عرفانی موسیقی ایرانی را بیان کند زیرا کلیّهٔ شرایط عرفانی بودن در آن جمع است: نخست نازکی و لطافت صدا که برای تسکین خاطر یکی دو شنونده کافی است سپس نواختن آن با حسّاس‌ترین عضو بدن یعنی سرانگشت و نوک ناخن و اتصّال به خون و قلب و بعد ظرافت و سبکی و سنگینی و نوک ناخن و اتصّال به خون و قلب و بعد ظرافت و سبکی و سنگینی و خستگی برای نوازنده ایجاد نمی‌کند. همچنین نواختن آن فشار و حرکات خارج از طبیعت ندارد. بالاخصّ آن که در همه حالات نشسته و ایستاده، راه رفتن و دراز کشیدن

نیز این ساز را می‌توان نواخت و در حقیقت چنانکه گفته شد سه‌تار ساز عرفانی و ساز مخصوص خواص است و اغلب اهل ذوق و سالکان طریقت با آن سر و کار داشته‌اند. سه‌تارگر چه مضراب ندارد، با ناخن سبّابه نواخته می‌شود. ولی باید آن را جزو سازهای مضرابی محسوب داشت. عموم سازهای مضرابی دو حرکت دارند: راست و چپ. حرکت ناخن به طرف داخل مضراب، راست و حرکت به خارج، مضراب چپ است. یعنی درست معکوس مضراب تار، تمام سیلابها و اکسان‌ها با مضراب راست و زواید و زینت‌ها و اشارات و تکیه‌ها و خاموش کردن صدا با مضراب چپ اجرا می‌شود. و همیشه مضراب چپ، کم صداتر است مگر موقعی که مضراب چپ از لحاظ سرعت جملهٔ موسیقی و نبودن مجال بخواهد رل مضراب راست را اجرا کند. آنجاست که باید چپ و راست یک صدا بدهند.


استاد نظری موقع نواختن سه‌تار

یکی از موارد یک صدا بودن چپ و راست، ریز دادن است که مقصود ادامهٔ یک صوت می‌باشد. در این صورت عمل مضراب چپ مشکل‌تر از مضراب راست خواهد بود. زیرا گاهی رل خود را که ضعیف است و گاهی رل راست را که قوی است باید اجرا کند و به همین لحاظ هم تمرین‌های به خصوصی لازم دارد که بهترین آنها اجرای ردیف آواز است که علاوه بر حفظ شدن متن و مشی و حرکت آوازها، اغلب به چپ و راست‌های مختلفی نیز در هر جمله برخورد می‌نمایند. وسعت صدا در سه‌تار از دو اکتا و پنج صدا تجاوز نمی‌کند.

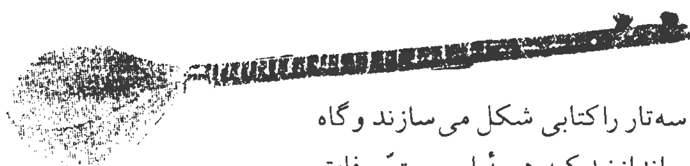
سه‌تار سازی است ظریف و کوچک، دارای کاسه‌ای گلابی شکل متصل به دسته‌ای باریک و ظریف. این ساز دارای سه سیم است که از اسم آن هم استنباط می‌شود. لیکن به توسط «مشتاق علیشاه» یک سیم بین سیم دوّم و آخر علاوه شد و اکنون دارای چهار سیم است که اوّلی از فولاد نازک به قطر $\frac{۲}{۱۰}$ و سیم دوّم به همان قطر از برنج که این دو سیم با فاصلهٔ چهارم یعنی سیم اوّل «دو» زیر حامل نیم خط و سیم «سل» ـ سیم دوّم ـ زیر حامل دو خط کوک می‌شود. سیم سوّم آن که معروف به سیم «مشتاق» است، به قطر سیم اول، از فولاد و به اقتضای مایه با هم‌آهنگی مخصوص هر دستگاه کوک می‌شود. سیم چهارم از برنج است ولی چون بم کوک می‌شود به قطر $\frac{۳}{۱۰}$ باشد بهتر است.

این چهار سیم از باالا به چهار گوش متصل شده، از شیطانک بالا عبور کرده، به روی دسته و صفحهٔ کاسه که مستوی است، کشیده شده، در انتهای کاسه از روی خرک کوچکی عبور کرده، به شیطانک پایین که در انتهای کاسه قرار گرفته، متّصل و ملحق می‌گردد.

این سیم‌ها با ناخن انگشت سبابهٔ دست راست به طوری که سایر انگشتان و شست به صفحهٔ روی کاسه تکیه کنند به اهتزاز می‌آیند. برای آنکه اصوات، صاف و خوش آهنگ باشد از پایین شیطانک بالا تا آخر دسته که ملحق به کاسه است عمل اصوات مختلف را با زه‌های باریک قبل از سیم انداختن تعیین و پرده‌بندی می‌نمایند نیم پرده را ۳ لا و پرده را ۴ لا به دور دسته می‌پیچند و به وسیلهٔ قسمت شیار سرتاسریِ لب دسته، به طرز خاصّی محکم بسته، گره می‌زنند. این پرده‌ها را از این لحاظ ثابت نمی‌بندند و مانند «ماندولین» از فلز قرار نمی‌دهند که نوازنده بتواند آن را به میل خود جابجا کند و در دور و تغییر تنالیته این موضوع به خوبی معلوم می‌شود. ولی طرز پرده‌بندی آن همان پرده‌بندی عود قدیم ایرانیان است که در کتب موسیقی ذکر شده است.

تا این اواخر به سه‌تار ۲۲ پرده می‌بستند. لیکن امروزه پرده‌هایی علاوه می‌بندند که باعث اشکال شده است. زیرا اولاً کثرت پرده فواصل را تنگ می‌نماید و علاوه بر گم کردن پرده‌ها عملی و قابل اجرا هم نیست. به خصوص در قسمت پایین دستهٔ زیر برابر حسب قاعده هر چه سیم کوتاه شود فواصل تنگ‌تر است. علاوه بر این پرده‌های ایرانی تاکنون تقسیم‌بندی نشده، محقّق نیست که آیا تقسیمات مربعی است یا ثلث است و آنچه از ظاهر امر به نظر می‌رسد فواصل بیشتر به ثلث دارد و چون ثلث هم یقین نیست بدین جهت آن را با زه می‌بندند که در تغییر مایه (تنالیته) به سهولت بتوان آن را پایین و بالا برد.

سازهای ایرانی عموماً و سه‌تار به خصوص به اندازه‌های معیّن علمی یعنی به تناسب قطر سیم و طول دسته و میزان بالا و پایین بردن کوک ساخته نشده است. به همین ملاحظه، هر کس به میل خود کاسهٔ آن را بزرگ یا کوچک و متوسط و دستهٔ آن را بلند یا کوتاه اختیار کرده، ساخته است.



گاهی اوقات کاسهٔ سه‌تار را کتابی شکل می‌سازند و گاه در زیر خرک پوست می‌اندازند که همهٔ این متصرفات بی‌مأخذ است و صدای ظریف و لطیف سه‌تار را خشن و ناهنجار می‌نماید.

هر کس بخواهد برای سه‌تار دستوری بنویسد ناگزیر است یک اندازهٔ صحیحی از بزرگی کاسه و طول دسته، قطر سیم‌ها و تعیین کوک انتخاب کند که با قواعد علمی تطبیق نماید، عجالتاً که دستوری در دست نیست باید به طریق ذیل عمل کنند:

طول کاسه ۲۶ تا ۳۰ سانتیمتر، عرض کاسه ۱۲ تا ۱۸ سانتیمتر، عمق کاسه ۱۲ تا ۱۶ سانتیمتر، طول دسته، از شیطانک بالا تا محل اتّصال به کاسه ۴۰ تا ۴۸ سانتیمتر طول، سه پنجه یا قسمتی که چهار گوشی بدان متّصل و به طول دسته اضافه می‌شود ۱۲ سانتیمتر می‌باشد. اسامی چهار سیم هم به اصطلاح قدما به قرار ذیل است.

سیم اوّل «حاد» یا «دو» زیر حامل، سیم دوّم «سل» زیر حامل، سیم سوم زنگ یا سیم مشتاق که متغیّر کوک می‌شود (به تناسب مایه)، سیم چهارم «بم» که آن نیز متغیر کوک می‌شود.

نالد به حال زار من امشب سه‌تار من　　　این مایهٔ تسلّی شبهای تار من

(شهریار)

چَغانه

چغانه سازی است منسوب به مردم چغان. مولوی گوید:

این خانه که پیوسته در او چنگ و چغانه است

از خواجه بپرسید که این خانه چه خانه است

و مجیرالدّین بیلقانی گوید:

مُطرب عشق می‌زند هر دم　　　چنگ در پردهٔ چغانهٔ دل

ششتای

ششتای سازی گلابی شکل و کاسهٔ آن نصف کاسهٔ عود و دارای شش وتر مزوّج است و سه آهنگ از آن استخراج می‌شود.

طرب رود

طرب رود، سازی که کاسه آن مانند عود ولی ساعد آن درازتر است و بر اطراف آن شصت وتر کوتاه (هر طرف سی تار) بسته‌اند و سی نغمه می‌توان از آن به دست آورد.

روح افزای

روح افزای که ترنجی شکل است و شش وتر بر آن بسته‌اند که چهار وتر آن دوتایی (مزوج) از ابریشم است و دو وتر آن فلزی است. از چهار وتر ابریشمی دو نغمه مانند

طنبور به دست می‌آید و با دو وتر مفتول آن هر آهنگی را می‌توان نواخت.

توپوز رومی

توپوز رومی، چوب مجوفی است که پوست بر روی آن کشند و پنج وتر بر آن بندند و مانند عود از آن نغمه استخراج کنند.

اوزان

اوزان که سه وتری است و گاهی وتر کوتاهی هم بر آن می‌افزایند و مضراب چوبی دارد. کاسه و سطح اوزان کشیده و بلند است.

نای طنبور

نای طنبور که از مجرورات و به شکل طنبور است و به جای مضراب کمانه در آن به کار می‌رود، گاهی هم دو وتر بر آن می‌بندند و با کمانه آهنگ استخراج می‌کنند.

یکتای ترتای

یکتای ترتای، که یک وتر بر آن می‌بندند و چند نوع است. کاسهٔ بعضی مربع شکل قالب خشت است و هر دو روی کاسه آن پوست می‌کشند و چند موی اسب که به منزلهٔ یک وتر است، دارد.

ساز دولاب

ساز دولاب که به گفتهٔ عبدالقادر مراغی در کنزالالحان به شکل دهلی است که بر خارج غیر سطحین، اوتار بسته مضراب را در محلی نصب کنند که در حالت گردش به آن اوتار تماس یابد (مانند چرخ ریسه) و اصواتی از آن به گوش رسد. عبدالقادر گوید: «این ساز در کتب قدما ذکر شده، ولی میان مردم این زمان مستعمل نبوده، این فقیر در عمل آورد».

ساز عالی مرصع

ساز عالی مرصع به گفتهٔ عبدالقادر مراغی: جسمی مدور و میان خالی است. مانند: سنگ و دستاس که بر آن چیزی مانند فانوس نصب کرده، اوتار بر خارج شکل فانوس کشیده، از آن جسم مدور مجوف نیز گذرانیده، بر سطح اسفل آن گوش‌ها قرار داده، اوتار

را بر آن بندند و مضراب را بر پردهٔ چرخی وضع کنند که آن چرخ در اندرون ساز گردد و ظاهر نباشد و آن ساز بر بالای سه پایه نهاده باشد و ناوی در آن ساز باشد و ریسمان بر چرخ بسته که یک سر آن را از آن ناو کشند و چرخ به حرکت آید و مضراب بر اوتار رسد و چون ریسمان را واگذارند، جسم ثقیلی که در زیر ساز است و ریسمان به آن بسته شده، ریسمان را به زیر کشاند و چون مباشر ریسمان را بکشد، آن جسم ثقیل به طرف بالا حرکت کند.

شدرغو

شدرغو یا شدبرغو، متعلق به مردم ختاست و به نقل کنزالالحان «بر نصف روی آن پوستی کشیده و چهار وتر دارد که از سه وتر آن استخراج آواز کنند و وتر رابع را قسمی سازند که وتر ثانی باشد از طرف حاد و وتر ثالث باشد از طرف ثقیل و جموع و اجناس و ابعاد و تلحین از آن به عمل توان آورد.

اهل ختا از آن جموع استخراج کنند در عشاق و نوا و بوسلیک و هر جمعی را کوکب خوانند...».

شترغو، شدرغو، شبودرغو، شیددرغو، چترغو، همه یکی است و از آلات ذوات الاوتار موسیقی می‌باشند که کاسه و سطح آن طویل بوده، چهار وتر بر آن بسته، بر نصف روی آن پوست می‌کشند و از طبقهٔ آلت عود محسوب می‌شود.

یانوغان

یانوغان که باز متعلق به ختائیان است و شکل آن تختهٔ مجوف طولانی است که تارهایی بر آن می‌کشند و خرک بین آنها قرار می‌دهند و با انگشت دست راست بر آن می‌نوازند و به انگشتان دست چپ بعضی اوتار را به قدر حاجت فروگیرند و از تحریک خرک‌ها و فروگرفتن اوتار تغییر نغمات به دست آید.

رودخانی

رودخانی که شکل تنبور است و بر نصف روی آن پوست کشیده شده است و وترها بر آن می‌بندند. تعداد اوتار در انواع آن کم و یا زیاد می‌شود.

* ساز فولاد و طاسات و کاسات را دانشمندان موسیقی ایرانی خارج از ادوات ذوات النفخ و ذوات الاوتار شمرده‌اند. شادروان شمس‌العماء قریب، در توصیف این سازها چنین آورده است:

«ساز فولاد سی و پنج اوج باشد که از هر لوحی نغمه حاصل می‌شود و استخراج ادوار و اجناس از آن ممکن است و اختلاف نغمه در الواح بر حسب ضخامت و رقت و بزرگی و کوچکی و استوا و التوا باشد. طاسات و کاسات یعنی ظروف چینی یا آبگینه یا فلزی که از بزرگی و کوچکی منقبض و منبسط و خالی و پر بودن از مایع نغمه مختلف شود. بنابراین سی و پنج عدد برای استخراج اجناس و ادوار در کار است».

* (علاوه بر آنچه گذشت می‌توان از سازهای زهی ـ کمانه‌ای یا مضرابی ـ دیگر که نام و خصوصیّات مختصری از آنها در کتب یاد شده، بدین شرح یاد کرد):

ابواللهو، دریچ، دوتا، عرطبه، کناره، قنین، کثیار، قیتار، شیشک، شیزان، قنبر.

** اکنون برای مزید فایده فهرست‌وار نام در حدود ۱۹۰ آلت موسیقی را که شرح آنها آمد، یا نامی از آنها برده شد، می‌نگاریم:

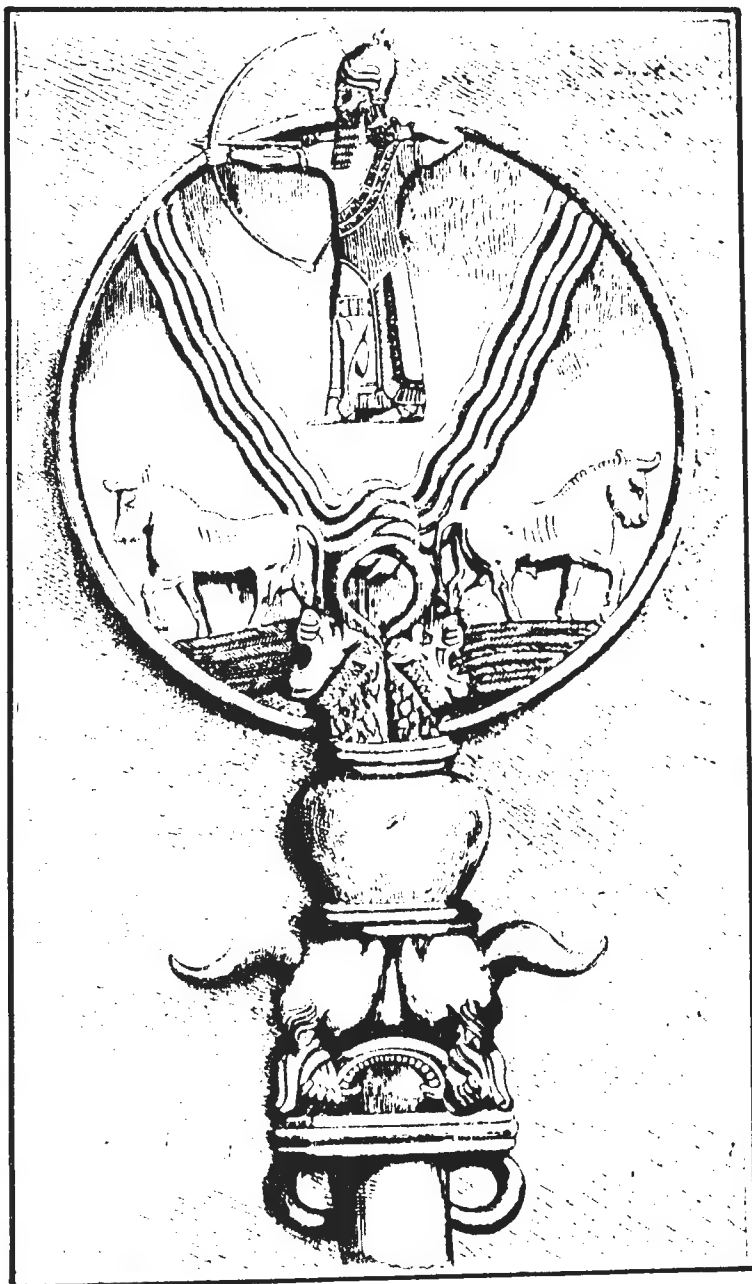
عود، بربط، مزهر، ارغنون، شاهین، چنگ، آصف، کناره، کوبه، رود، سنج، کوس، عربال، رباب، کبر، چنگرگ، مغرفه، مزمار، کران، کیثار)قیتار)، بوق، کرنای، سرنای، نای (نی)، مصافق (مصفقه)، طنبور، عیر، شبابه، مفاقس، شیزان، صفاره، طبل، دهل، عرطبه، قصابه، اصول، عَزف، زنگ درای، فنجان ساز، جرس، کاسات، طاسات، چغانه، زل، چهار پاره (چالپاره)، دایره، شانه، قدوم، دنبک یا (دنبلک) یا (دمبرک)، سپیدنای، نیچه، نیشه یا (بیشه)، نی‌انبان، سیاه نای، توتک (طوطک)، موسیقار، شیپور، صغیر یا (سوت‌سوتک)، قانون، سنتور، نفیر، مشته‌چینی، ساز، کمانچه، تار، یک تار، دوتار، سه تار، چهارتار، سش تار، ستای، چگور، دمامه، گاودم، نقاره، روئین‌خم، کنگره، جفت‌ساز، راست ساز، یک و نیم ساز، قوال، شیشک یا شیزک، دودک، جلاجل، مربع، ناقوس، قیتاره، قنبر، شیشل، عنقا، تنبک تعلیم،[1] دریچ، ابواللهو، رودخانی، شهرود (شاهرود) یا نوغان، شدرغویا (شترغو)، ساز عالی مرصع، شلنگ، تخته، اوزان، توپوز رومی، روح‌افزای، نی خرد، طرب رود، ششتای، ساز دولاب، یکتای ترتای، دهرود، مهری، اگری، مغنی، نزهت، زنبوره، غزک یا غچک، نی‌لبک، خرمهره، انغوزه، نقاره، زنامی، شاخ، شاشته، شیعره، نای شاه، نای سرهنگ شهریاری، نای محسن، نای منصور، نای بزم، نای هفت‌بند، یراع، خرنای، زماره، طبل مصری، طبل فخنثان یا کوبه، طبل گردان، قاشقک، بورغو، کلاه چینی، مثلث، زنگوله، نای عراقی، نفیره، نقاره، کوتاه یا قصم، دبداب یا طبل‌المرکب، عرکل، طار، تریال، دمامه، بندیر، چوبک‌زن، روئین طاس، طبلک‌باز، سردم، دف، بلبان، جنجیق، نای سفید، نای داود، دهل، آیینه‌پیل،

---

(۱) به گفتهٔ صاحب چراغ هدایت، تنبکی که در وقت تعلیم کشتی و ورزش کردن نوازند.

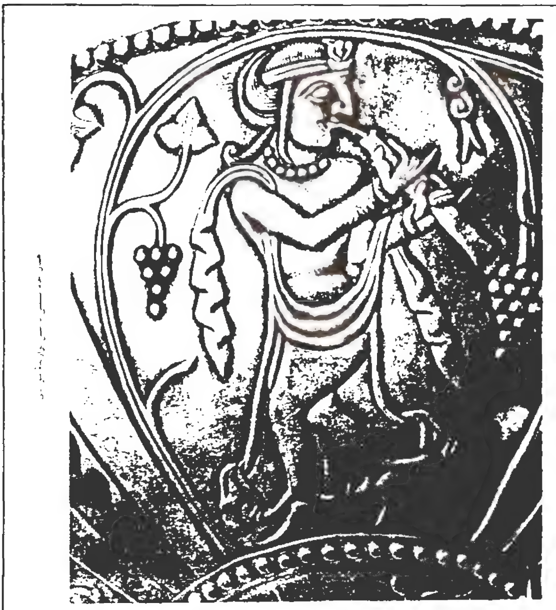
مندیل، گورکا، شندف، طاس انداختن جام، ساز فولاد، ون، مستق، مقرعه، خم مسین، پی‌پا، تحفةالعود، باتره، باتوغن، چنگ دهنی، رموز، سفاقس، سوریانی، غژ، عیر، کران، مدیلان، معازیف، غبطه، نقیره، تبیره و...

تاریخ تحول موسیقی



تاریخ تحول موسیقی

موسیقی، چنان که گذشت فنّ ترکیب اصوات و بیان احساسات توسط صوتها است. بـه گـفتهٔ «مـوزارت»، مـوسیقی بـیان خـوشایند زنـدگی و بـه زعـم «بـرلیوز» مـوسیقی شاعرانه‌ترین، ارزنده‌ترین، نیرومندترین و جاندارترین هنرهاست و باید آزادترین آنـها هم باشد. به موجب داستانهای دینی یونان «آپولن» خدای موسیقی با نُه فرشتهٔ خود در کوه «پارناس» زندگی می‌کرد و این فرشتگان را «موز» می‌گفتند و موسیقی از نـام آنـها اشتقاق یافته است...



در تاریخ تحوّل موسیقی از باستان تا امروز، نـخست موسیقی نزد ملل بـاستانی: سومری، آکـادی، ایـلامی، مصری، یونانی و لاتـینی را بررسی می‌کنیم:

بر اثر کاوش‌هایی که در اواخـر قـرن نـوزدهم در گـورستان «اور» Ur ـ کـه تاریخ بنیاد آن به سی قـرن قبل از مـیلاد مـی‌رسد ـ بـه عـمل آمـده، ریشهٔ اصـلی موسیقی آسیایی تا حدی روشن گردیده است.

از سومر قدیم دو ستون که بر آن آهنگ موسیقی حک شده به دست آمده است. از خرابه‌های اور اسباب موسیقیِ بادی کشف شده، که می‌توان عمدهٔ نـغمه‌های مـتداول امروز را از آن استخراج نمود. این آلت متعلق به ۱۸۰۰ قمری پیش از میلاد است. بر اثر

تتبّعات دقیق و به اتکاء تصاویر و نقش و نگارهای موجود، موسیقی سومر شامل: سرود، شکوائیه و مرثیه بوده. از جمله نوحه بر ویرانی «نیپور» Nippur که شش آهنگ داشته و با طبل و لیر اجرا می‌شده است و این تغنّی با اسباب به دوران «گودآ» Goudea (۲۴۰۰ قمری پیش از میلاد) ارتباط می‌یابد.

پزشکان کلده پیش از عمل، آهنگی مقدّس می‌سرودند و در وراءِ این موسیقی دینی، دربار از موسیقی خاصّی بهره‌مند می‌شد و نوازندگان را آلتی شبیه «لیر» که پنج وتر داشته استفاده می‌کردند.

رقص هم به طور قطع رواج داشته است و آثار باقی مانده گورستان شاهی متعلق به ۲۷۰۰ قمری پیش از میلاد این مدّعا را به اثبات می‌رساند. آلات موسیقی آن عصر زهی و بادی و ضربی بوده، یک نوع نی مضاعف نقره‌ای نیز که دارای چهار سوراخ است از این قبرستان (مربوط به ۲۷۰۰ تا ۳۲۰۰ قمری پیش از میلاد) به دست آمده است. فلوتی با لوله افقی و هفت سوراخی متعلق به (۲۰۰۰ قمری پیش از میلاد) هم از همانجا کشف شده است.

اشعار مقدسی درباره «استار» مربوط به قرن ۶ و ۷ و حجاری شیپوری به طول پنجاه تا شصت سانتیمتر از قرن ۸ ق. م در دست است.

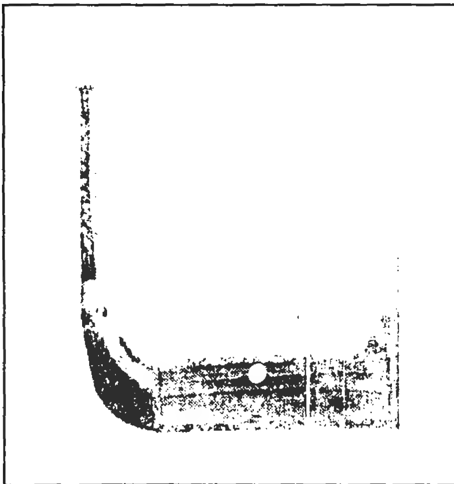
از مقبرهٔ ملکه «شوهد» Shuhad نقش چنگی به طول یک متر و دارای یازده وتر به دست آمده است و نشان می‌دهد نوازندگان او هنگامی که ملکه خودکشی می‌کرده یا به میل خود سم می‌خورده، می‌نواخته‌اند. این آلت شبیه چنگی دیگر است که بر اثر حفّاری سال ۱۸۰۹ در «لاگاش» Lagasch کشف شده، متعلّق به ۲۴۰۰ ق. م است. از آن عصر عودی طلایی با یک وتر و عود نقره‌ای و چنگی که با این دو آلت همراهی می‌کرده است و متعلّق به ۲۷۰۰ ق. م است، به دست آمده است.



ارکستر شاهی ایلامی با چنگ‌های بلند و کوتاه و نی مضاعف و سنج (متعلق به ۲۶ تا ۶۶۸ ق. م)

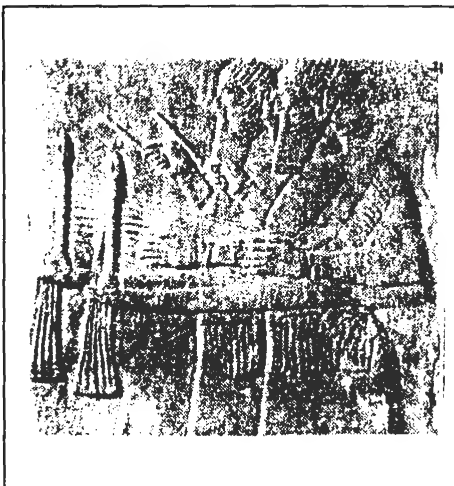
نوازندگانی که در حدود ۶۸۰ ق. م در رکاب شاهان ایلام بوده، چنگی ۱۳ وتری داشته‌اند. چنگی نیز ۲۱ تا ۲۲ وتری و سه گوشه در «سوز» Suse متعلّق به ۱۹۰۰ تا ۲۰۰۰ ق. م پیدا شده است.

در بابل به سال ۱۶۰۰ و در نیپور به سال ۱۹۰۰ ق. م عودهایی با ۲ تا ۳ سیم به دست آمده. در آن دوران شرقی‌ها از «سمبال» Cymbale و «تمپال» Timbale و طبل مخصوصاً «بالگ» Balog که شبیه صندوق بزرگی بوده است استفاده می‌کرده‌اند و همهٔ این سازها با یکدیگر به صورت جمعی به کار می‌رفته است. در «بریتیش میوزیوم» لندن نقشی از ایلام قدیم وجود دارد که به موجب آن ده نوازنده و پانزده خواننده با کمک چنگ و نی مضاعف و طبل (متعلق به ۶۸۹ ق. م) هنرنمایی می‌کنند. همچنی در نقشی دیگر نوازندهٔ عود دیده می‌شود. در حدود ۲۵۰۰ ق. م بابل بر سومر غلبه کرد ولی از لحاظ هنر مغلوب این قوم شد و خود نیز در حوالی قرن ۱۴ از «آسور» شکست خورد.



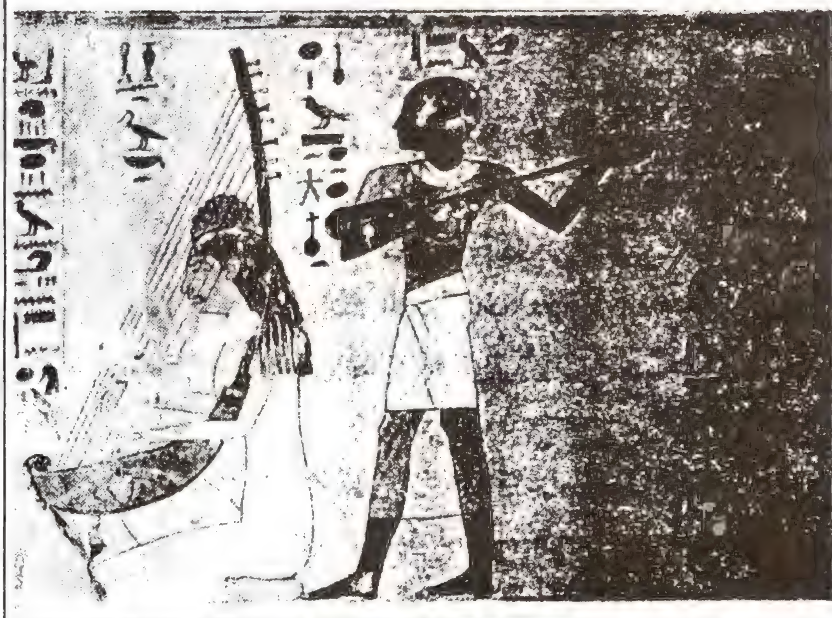
چنگ از اور $Y\rho$ (حدود ۲۵۰۰ ق. م)

به موجب منابع مصری، سومریها در حدود قرن ۱۹ ق. م با آن کشور ارتباط یافتند و با ملل دریایی یا «مردان دریا» نیز آشنا شدند و در نتیجه آلات موسیقی و آداب موسیقیدانی آنان از دریای اژه و آدریاتیک گذشت و به رم رسید و به این ترتیب دنیای کهن از هنر سومریان برخوردار شد و هر کشوری برای مقصدی از رواج موسیقی استقبال کرد. چون موسیقی رکن اصلی



چنگ‌نواز آسیری متعلق به (۵۹ تا ۸۸۳ ق. م)





آلات موسیقی مصر

۱ـ چنگ با صدای بم و فوت (متعلق به ۱۳۱۰ ـ ۱۵۷۰ ق. م.) ۲ـ چنگ، عود و نی مضاعف

مراسم دین است بعضی ملل در اجرای آهنگهای مذهبی و یا جشن‌ها و تشریفات درباری از آن استفاده می‌کردند. مثلاً مراسم مربوط به «میترا» Mithra که از ایران به خاور نزدیک و غرب رخنه نمود، با موسیقی توأم و نفوذ سومر در همه جا جلوه‌گر بود. حتی اگر گام منسوب به فیثاغورث هفت نت داشته، بدان جهت است که منجّمان کلده به یونانیها وجود و خواص هفت ستاره را آموخته‌اند... مصریان قدیم به اتکاء افکار دینی خود و اعتقاد به زندگی بعد از مرگ و تصوّر به تساوی بین حیات و ممات، منابعی سرشار دربارهٔ موسیقی به یادگار گذارده‌اند. اینک در حدود پنجاه فلوت از عهد باستان مصر باقی مانده است.

این قوم به فواصل موسیقی آشنا بوده، وزن را از کوفتن دو دست به هم استخراج می‌کرده‌اند. سرودهای دینی به وسیلهٔ فرعون و دیگران با اشعاری سه یا چهار بندی خوانده می‌شد. فرعون می‌ایستاده یا به زانو در می‌آمده، دست خود را بلند می‌نموده است. قدیمی‌ترین سرود که به دست ما رسیده، از Amon-Râ است. که نقّاشان نخستین هرم «ساکاراه» Sakkarah با خط میخی جریان آن را بر دیوار ترسیم کرده‌اند و در آن «هاها یا ای‌ای» نیز به کار می‌رفته است.

رقص در مصر ظاهراً قدیمی‌تر است. زیرا مجسّمهٔ زنی رقاص که تقریباً به پنج هزار سال قبل از میلاد می‌رسد، موجود می‌باشد و در جدار دیوار هرمی، مطالبی بدین شرح نگاشته شده است:

«این است رقص که از طلا گرفته شده» یا «رقص تکان دادن» و یا «رقص اسرار ولادت».

در مصر، موسیقی نظامی برای راه‌پیمایی منظّم سربازان بوده است. در این کشور باستانی نقشی روشن از چنگ زدن، دو زن رقّاص و فلوت نواز و سیتار زن موجود است. نی‌هایی به طول ۲۵ تا ۵۵ و گاهی ۹۱ تا ۹۶ سانتیمتر که بعداً به نام «بنی‌حسن» Beni Hassan معروف شده، و بعضی از چوب و برخی از برنز و متعلّق به ۴۰۰۰ ق. م است، به دست آمده. همچنین نی مضاعف و طبلی به طول ۵۴ سانتی‌متر مربوط به ۱۲۰۰ ق. م کشف شده است.

چنگ نیز به منزلهٔ ساز ملّی مصریان است و انواع مختلفی دارد که نوع کوچک آن ۳ یا ۴ وتری و به وسیلهٔ چوبی روی دوش نوازنده قرار می‌گرفته است و بزرگتر آن دارای ۸ تا ۲۰ سیم بوده که باید آن را ایستاده نواخت. چنگ متداول مصر که از حدود ۳۳۰۰ تا ۱۶۰۰ ق. م رواج داشته، چند وتری بوده، نوازنده می‌نشسته، و می‌نواخته است. سی تار نیز که دارای پنج تا هجده وتر بوده، در حدود ۲۰۰۰ ق. م به مصر وارد و متداول شده

است. عود ۳ یا ۴ وتری هم در نقش‌ها دیده شده است. همچنین انواع آلات موسیقی دیگر رواج داشته از جمله نوعی «کاستاگنت» Castagnette و «مائینیت» Mainit مخصوص زنان رقّاصه و نیز اقسام طبل که برای مارش و رقص به کار می‌رفته است...

ارکستر مصری از نی‌زن، چنگ نواز، خواننده و دست‌افشان تشکیل می‌شده، گاهی دو یا سه چنگ‌زن و عدّهٔ زیادی نی‌زن شرکت می‌کرده‌اند. دسته‌ای که متعلق به ۲۶۰۰ ق. م است از هشت نی نواز و یک کف‌زن به وجود آمده است.

از قرون دو و سه ق. م یک نوع «ارگ» ابتدایی که از یونان به مصر وارد شده بود و نه لوله داشت و در محافلی که فرعون حضور داشته، به کار می‌رفته است، موجود است.

«هرودت» از نوازندگانی که در قایق نشسته، در مسیر نیل می‌نواخته‌اند، یاد می‌کند. در جشنهای مربوط به «ازیریس» نیز موسیقی رواج کامل داشته است.

تمدّن و هنر مصری در کرت، سیکلاد و اتروسک نفوذ یافته، یونانیها از آن متأثر شده‌اند.

عبرانیان نیز به موجب منابع: سومری، کلدانی، هیتیت، فنیقی و مصری و تورات از موسیقی بهرهٔ وافی داشته‌اند. در کتاب مقدّس قطعات منظوم وجود دارد. موسیقی قدیم عبری، سرودهای جنگی، شکوائیّه و مرثیه است که با دو نی همراهی می‌شده است.

طبق نصوص کتاب «سفر تکوین» نزد عبرانیان اسباب‌های بادی از خاندان فلوت و نی مضاعف رایج بوده است و در عصر اسمعیل قرن ۱۲ ق. م، «هلیل» Halil یا نی ساده به کار می‌رفته. «شوفاژ» Schofar که یک نوع شاخ بوده، برای فراخواندن دسته‌ها استعمال می‌شده. «هاسوسرت» Hacocereth که با نقره ساخته می‌شده، یک نوع شیپور راست بوده، به تعداد زیاد در مراسم نظامی رواج داشته است در تورات از «نبل» Nebel و «هینور» Hinnor که دو آلت سیمی بوده یاد شده. لیر که ۶ تا ۱۱ وتر داشته، «سیتار» Citare، «سامبوگ» Sambuge با ۷ وتر، نبل با ۱۰ وتر و «پسالتریون» Psalterion سه گوشه با ۲۴ وتر، چنگ با ده وتر (که با انگشت یا مضراب می‌زده‌اند) «گینور» با ۸ وتر همه نزد قوم اسرائیل رواج داشته است.

سکّه‌ای مربوط به دو قرن قبل از میلاد به دست آمده که لیری را با سه وتر نشان می‌دهد و شباهتی به لیر چهار وتری متعلق به ۲۰۰۰ ق. م آسوری‌ها دارد.

یهودیان در تمام اعیاد از انواع طبل استفاده می‌کرده‌اند.

سرودهای عبری در یونان اثر گذارده و بعد در عالم عیسویّت نفوذ کرده که شکوائیه‌های کلیسای کاتولیک قدیم مظهری از آن به شمار می‌آید...

در یونان قدیم بر اثر تتبّعاتی که به عمل آمده، کانون مؤثّر هنری متعلّق به هزار سال

قبل از «هومر» آشکار شده است. به طوری که می‌دانیم در اواخر هزارهٔ سوّم ق. م «کرت»[1] مرکز تمدّنی درخشان بوده است و داستان در (جزیرهٔ صد شهر» عظمت فرهنگ و هنر این منطقه معمور جهان را به خوبی نشان می‌دهد.

یونانیان در عصر باستان از هنر موسیقی «تراس ـ تسالی» Thrace-Thessalie که مظهر کامل آن: «اورفی» Orphee و «لیراوا» Lirava است (متعلق به قرون ۱۳ تا ۱۴ ق. م) و آسیای وسطی که با نام «اولیمپوس» Olympos (در حدود ۷۰۰ ق. م) ارتباط می‌یابد، بهرهٔ وافی برده است. بین این دو عهد یا در حدود قرن ۹ ق. م اشعار «هومر» با آهنگی خاص رایج و با «لیر» مربوط می‌شود و یک قرن بعد «هسیود» Hesiode این ارتباط را آشکارتر می‌سازد...

موسیقی تاریخی یونان به «اولیمپوس» Olympos و ۷۷۶ ق. م اتّصال می‌یابد. نخستین موسیقی‌دان تاریخی یونان «لسبین ترپاندر» Lesbien Terpandre است که اشعاری شبیه گفته‌های «هومر» ساخته و با سیتار در عهد «کارنتن اسپارت» (۶۷۵ ق. م) خوانده است. پس از او «آرشیلوک» Archiloque و سپس «کونوس» Konos (قرن ۷ ق. م) که اسباب بادی «الس» Aulos را اختراع کرده، در این راه می‌کوشند. سرانجام پس از اجتماع «ژیمنوپدی» Jymnopedie در اسپارت که نمایندگان شهرهای یونان (۷۷۶ ق. م) گرد آمدند، بازیهای جالب «فیتیک» در «دلف» Delphes به جریان افتاد و جنبهٔ هنری یافت و هنرمندان خاصه موسیقی‌دانان عرصه‌ای برای خودنمایی یافتند و «الس» aulos در جشن «دیونی سوس» Dionysos به کار رفت. و در جشنهای (۵۸۲ ق. م) Phytique فیتیک نقش مهمّی ایفا کرد و از آن پس «سیتار» و «الوس» مجتمعاً رواج یافتند و برای ربط شعر و موسیقی و استفاده از ادب و نغمه کوشش خاص مبذول شد. «پندار» Pindare بعد از «سیمونید» Simonide، «اُدها» Odes را نگاشت. «اشیل» تراژدی را که کاملاً با موسیقی توأم بود به وجود آورد.

بعد از اسکندر به سال ۳۳۰ ق. م سیر تکاملی موسیقی به حالت وقفه افتاد و با آنکه پس از تسخیر یونان بوسیلهٔ رُم، موسیقی یونانی حتی در خانواده‌های رمی نفوذی عجیب یافت، بین موسیقی قرن ۵ (زمان افلاطون) و یا قرن ۴ ق. م (زمان ارسطو) با موسیقی که رُم را مسخر ساخته بود، تفاوت بسیار وجود داشت...

---

(۱) کتابت از «کرته» Krete به فینیقیه و از آن جا به یونان رفت و در این مسیر به تدریج از صورت تصویری به صورت حرفی تکامل یافت و الفبای کنونی به وجود آمد. نخستین الفبا به وسیلهٔ کشتی به کشورهای دور برده شدند. از آن جمله: Galley (کشتی)، Wine (شراب)، Alphabet (الفبا) و... ریشهٔ فینیقی دارند.





آلات موسیقی یونانی

۱ـ نوازنده گیتار و خواننده با این ساز

۲ـ اجتماع نوازندگان یونانی که لیرزن و نی‌نواز مضاعف را نشان می‌دهد.

قدیمترین «نوم» Nome که برای «آپولن» سروده شده، در هفت بند است که با «سیتار» اجرا می‌شده است. در یونان قدیم «پندار» برای: اد ـ اشیل Eschyle ـ سوفکل Sophocle، اری‌پید Euripide برای: تراژدی، آریستوفان Aristophane برای: کمدی ـ(آلسه Alcée ـ سافو Sappho ـ آلکمان Alcmane ـ آناکرئون Anacreon وتئوکریت Theocreite برای:افکار عاشقانه ومدح و وصف وسرود (مانند سرود ملّاحان یا سلُسما Celeusma) کوشیده، شایان ذکرند. در موسیقی یونانی صدای انسانی که از بم به زیر می‌رفت نقشی مهمّ داشت. «والس» (یک نوع فلوت استوانه‌ای که دارای چهار سوراخ بود) و سیتار و لیر با انواع مختلف:

فرمنکس Phorminx، پکتیس Pectis و ماگادیس Magadis که با انگشت وگاهی مضراب نواخته می‌شده است و ۳ تا ۴ وتر داشته، رایج بوده است.

در موسیقی لاتین نفوذ اتروسک Etrusque (تا قرن ۵ ق. م) از ناحیه شمال و از جنوب تمدّن یونان (به طوری که از نقوش ظروف بر می‌آید) اثری شگفت داشته است...

هنگامی که در ۵۰۹ ق. م «لاتیوم» بر علیه حکمرانی اتروسک قیام کرد «تارکین» Tarquine در رم سلطنت می‌نمود. در ۳۶۴ یا ۳۶۵ برای نخستین بار درامی به سبک اتروسکها در رُم به معرض نمایش گذارده شد که به روش پانتومیم و با آلت موسیقی به نام «تیبیا» Tibia اجرا می‌شود. در ۲۴۰ ق. م «آندرونیکوس» Livius andronicus نمایشنامه‌های تراژدی و کمدی یونان را در رُم اجرا می‌نمود. در ۲۰۴ ق. م «ماگناماتر» Magna Mater آسیایی به رم آورده شد. از این عصر پنج یا شش نغمه موسیقی در دست است. در این دوران «لیروتیبیا» (که همان الوس مضاعف یونانیهاست) با لوله مخروطی و اندکی کوتاه و نیز انواع شیپور بلند و خمیده به تناسب مراسم مختلف به کار میرفت و نوازندگان و خوانندگان و رقّاصان همه تقریباً مَرد بودند.

در بیزانتن و امپراتوری که کنستانتین اوّل Constantin به سال ۲۳۰ ـ ۲۲۵ در بیزانس Byzance برپا کرد تا فتح اسلامبول به دست تُرکها (۱۴۵۳) موسیقی یونان و رم در این منطقه رواج داشت و خود منشاء اثر در ممالک بالکان و اقوام اسلاو قرارگرفته، آنچه از سیسیل و ایتالی و در نتیجه از آسوری و مصر گرفته بودند در مناطق همسایه خود که از اقالیم معمور آن روزی جهان بودند رواج می‌دادند...

موسیقی اسلامی اختلاطی از هنر شرق و ممالک مفتوحه و در واقع نتیجهٔ آمیختن بصیرت و دقّت غرب و احساسات شرق به شمار می‌آید. موسیقی عرب آمیخته با شعر و واجد مقاصد اجتماعی و حیاتی بود. این موسیقی جنبهٔ بدوی و سادگی داشت. شتربان جز با آواز حدی ناقه نمی‌راند و از چهار نعل اسب -Rhina ar Rokbane- آهنگی





آلات موسیقی رومی

۱ـ نقش برجسته‌ای که چند آلت موسیقی را نشان می‌دهد.

۲ـ موسیقی‌دان رمی در سیرک. نقل از موزائیکی قدیمی.

استخراج می‌کردند. مرثیه، شکوه، آوازهای جنگی و عشقی و نشیده‌هایی برای سفر از مختصات ادب و موسیقی عرب بود و ما از نمایندگان هنر این قوم و خصوصیّات موسیقی دوران اسلامی که به هر تقدیر نقش اساسی آن بر عهده نیاکان سرافراز ماست در جریان تاریخ تحوّل موسیقی یاد خواهیم کرد. اینک چنین به نظر می‌آوریم:

انسان اوّلیّه برای توجیه آنچه در پیرامون او می‌گذشته، آواز می‌خوانده است و چون مقصودی را از این نغمه‌سرایی در سر می‌پرورانده، کلام و صوت به صورتی واحد بیرون می‌آمده. به همین جهت می‌توان گفت موسیقی مقدّم بر سایر قسمتهای هُنر مانند: نقّاشی، حجّاری و معماری بوجود آمده است.

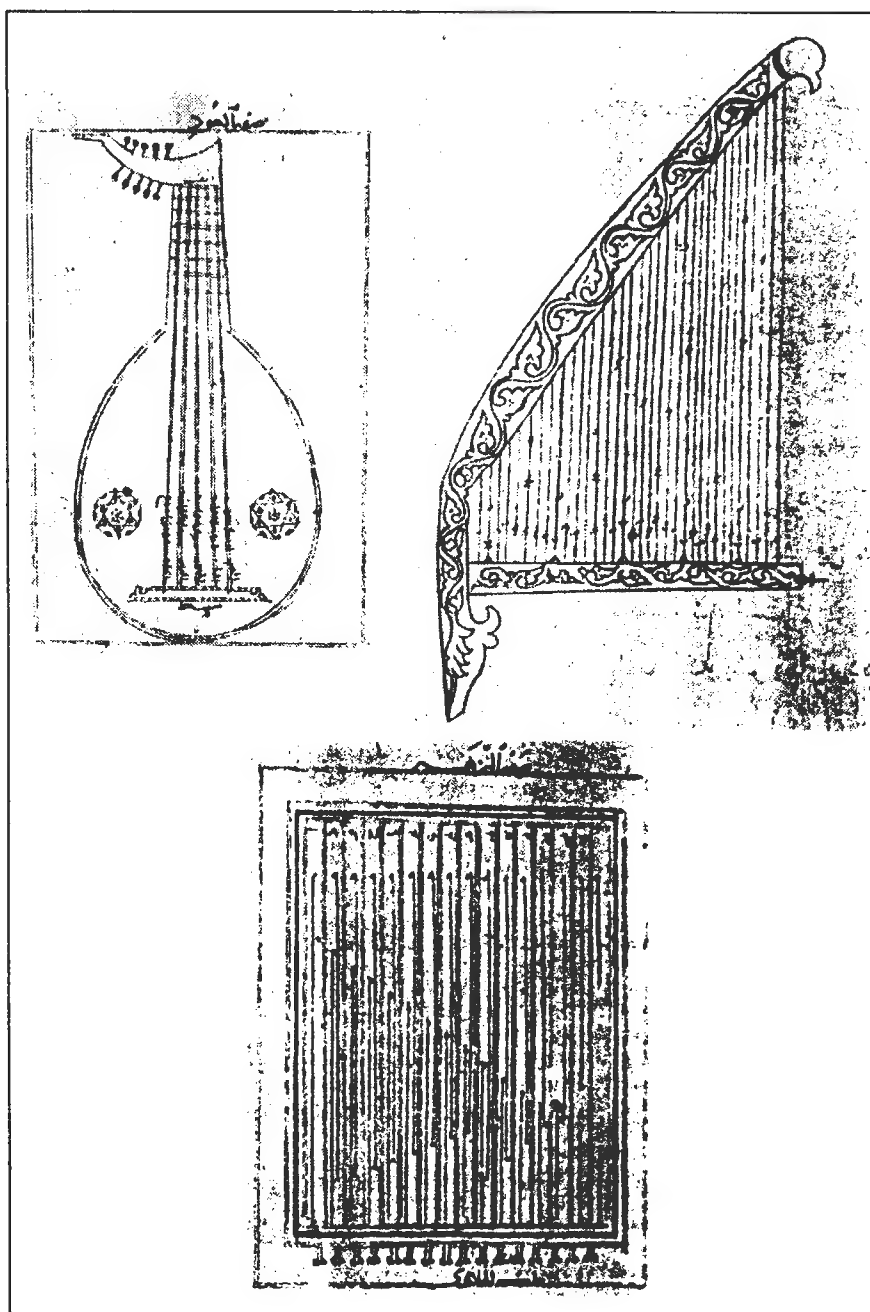
زبان واسطهٔ انتقال و ارتباط است. همین آلت اگر به بیان تأثیرات و عواطف بپردازد موسیقی یا شعر است و برای تفکیک و تعبیر این دو باید گفت:

آواز عبارت از به کار بردن صدا بنابر قوانین و اصول موسیقی است. آواز مناسب‌ترین وسیله برای بیان احساسات و هیجانات و ساز در واقع آواز ساختگی و مصنوعی است. وزن به اغلب احتمال، مقدّم بر صوت بوجود آمده. کهنسال‌ترین سازهای موسیقی، آلات ضربی و کمان شکارچی نیز خود نوعی چنگ زهی به شمار می‌آمده است.

چنان که گذشت، جمعی از متقدمان کشف موسیقی را به فیثاغورث یونانی منسوب داشته، پنداشته‌اند بر اثر تزکیه روح با عالم افلاک که سرشار از نغمات دلپذیر است ارتباط یافته، از این سیر معنوی آهنگهای دلنوازی بر لوح خاطر وی نقش بسته، این مائدهٔ آسمانی را برای حظِّ بشر به کار بسته است و بر اثر برخورد با کلّهٔ پوسیده‌ای که با وزش باد صوتی بوجود می‌آورد و با بستن وتر و بعدها اوتاری، آلات موسیقی از جنس تار و سه‌تار و دو تار بوجود آمده است...

در اینکه کسی باید نخستین ساز مصنوعی را به تقلید حنجره که سازی طبیعی است اختراع کرده، کار اکمال آن را به دیگران واگذارده، شکّی نتوان داشت، ولی از سازهای قدیمی که بر اثر کاوشها به دست آمده است و علاقهٔ ملل باستانی به موسیقی، مجالی برای پذیرفتن این افسانه باقی نمی‌ماند.

از قدیمی‌ترین ازمنهٔ تاریخی در مصر و چین و یونان و هند و ایران، موسیقی دارای مقامی والا بوده است و آلات موسیقی در دسترس ساکنان مناطق معمور آن روزی جهان قرار داشته است. به طوری که گذشت در خرابه‌های شهر «اور» پایتخت سومر و کلده نزدیکی‌های خلیج فارس یک نوع چنگ به دست آمده که از عمر آن بیش از چهارهزار سال می‌گذرد. نقش نیم برجسته‌ای که در داخل آرامگاه یکی از پادشاهان سومر وجود دارد، صحنهٔ رقص آن زمان را با نوازندهٔ چنگی مجسّم می‌سازد. از وجود این نقش و ساز



آلات موسیقی اسلامی (عربی)

۱ـ عود با پنج سیم مضاعف ۲ـ قانون با ۳۲ وتر ۳ـ چنگ با ۳۴ وتر

می‌توان به رواج سازهای دیگری در آن ایّام چون نی (نقره‌ای و چوبی) پی بُرد. کهن‌ترین سازی که از ایّام باستان بدست آمده، «راوانسترون» Ravanstron نام دارد که زهی و در سیلان متداول بوده است و امروزه نیز نوعی از آن به همین نام در خاور دور رایج است. گویند این ساز توسط شاهزاده‌ای افسانه‌ای در حدود هفت هزار سال پیش ساخته شده است.

ارگ نیز از قدیمی‌ترین سازهایی است که بشر به کار برده است و نمونه‌ای از آن که به دو قرن قبل از میلاد ارتباط دارد در اسکندریّه به دست آمده است. بر دیوارهای اهرام سه‌گانه مصر و مقبره‌های مصری، صحنه‌های رقص قدیم این سرزمین نقّاشی شده است و تصاویری به دست امده که کسانی هنگام نیایش یا راندن ارواح خبیثه، نی و چنگ می‌نواخته‌اند. به طوری که از «ساماودا» کتاب مقدّس هندوها بر می‌آید، بَرهمن ساز معروف به «وینا» را به وجود آورده است.

وجود مجسّمه‌هایی از «کریشنا»[(۱)] در معابد هند در حالی که نی می‌نوازد، مظهری از توجّه گذشتگان به موسیقی است. از قدیمی‌ترین آثار ادبی نژاد آریاها که در عین حال متضمن آهنگهای کهن ادبی به شمار می‌آید. وداها[(۲)] می‌باشد که مشحون از سرودهای مذهبی و باستانی‌ترین یادگار زبان سانسکریت است. «ودا» به معنی دانش و کشف حقیقت، و از «وید» Vid مشتق است و «ریگ ودا» همان نغمات مذهبی است. تاریخ تدوین اپر اثر جاودانی را بین قرن ۱۴ تا ۱۲ قبل از میلاد می‌دانند. گویند سیصد شاعر آریایی این کتاب را بوجود آورده‌اند و برای نمونه یکی از نغمات این کتاب که بوسیله «ماکس مولر» Max Muller ترجمه شده نقل می‌شود:

«ای اندراما به تو متعلق، هستیم و به تو اعتماد و تکیه داریم. نغمات ما برای تو و نیاز ما به درگاه تو و آوازهای ما برای توست».

همچنین این قطعه که از اوستا[(۳)] سند افتخار ملّی ما در ستایش «رَشن» خدای عدل و

---

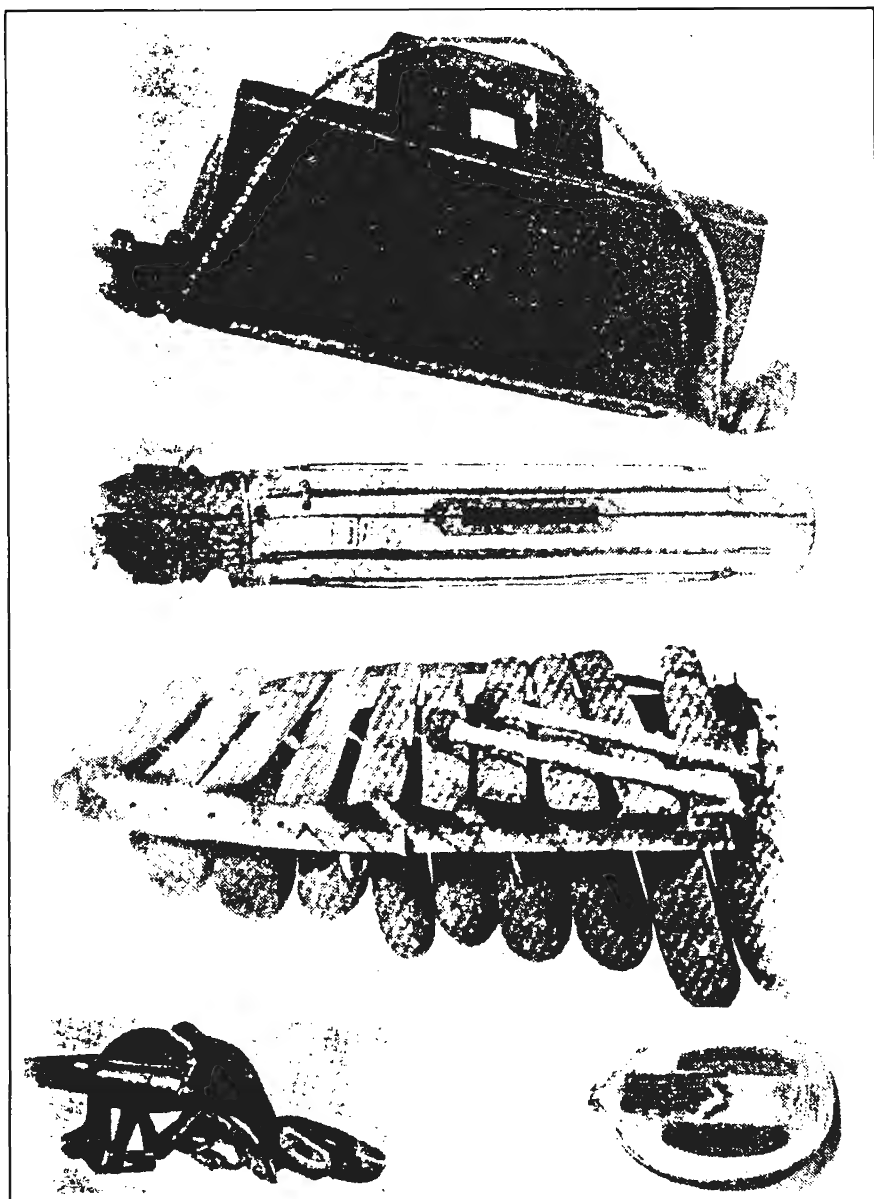
(۱) خدای هندی که بنا به عقیدهٔ هندوان هشتمین تجسّم «ویشنو» است. (فرهنگ معین».

(۲) وداها که کتاب مقدّس هندی‌هاست چهار قسمت داشته است: ریگ یا راک ودا، ساماودا، یاجور ودا، آتاروا ودا. این کتاب به زبان سانسکریت نوشته شده که با زبان زند یا باکتریانی ایران که همان اوستاست، دو برادرند و در حدود قرن ۱۴ ق. م این دو زبان نزد ایرانیان و هندوها متداول و متعارف و شبیه به هم بوده است.

(۳) تنها اثر باقی مانده از زبان اوستایی، کتاب مقدس زردشتیان ـ اوستا ـ است. از اوستا پنج کتاب باقی مانده است:

۱. یَسْنا: مجموعهٔ سرودها و دعاهای مذهبی. ۲. یَشتها: مجموعه سرودهایی در وصف و ستایش ایزدان. ۳. ویسپَرَد: بر شمردن بزرگان دینی و درود فرستادن به روان آنها. ۴. وَندیداد: مجموعهٔ دعاها و تعویذها برای دور

←



«آلات بدوی موسیقی»

→

راندن دیوان و باطل کردن اعمال اهریمنی همچنین نامهای سرزمین‌های آفریده شده بدست اهورا و نام خلقی که اهریمن در مقابل اهورا انجام داده و نیز داستان جمشید. ۵. خُرده اوستا: مجموعهٔ اوراد و دعاهای دینی.

داد نقل می‌شود، شایان توجّه دقیق است:

«ما تو را ای رشن مقدّس می‌ستاییم اگر در دریای و روکاش باشی.

ما تو را می‌ستاییم ای رَشن مقدّس اگر تو در کرانهٔ زمین خاکی باشی.

ما تو را می‌ستاییم ای رشن مقدّس اگر تو در بالای کوه البرز باشی، کوهی درخشان که در آن جا نه تاریکی، نه باد سرد، نه باد گرم، نه بیماری، نه هزارگونه مرگ، نه آلودگی دیو آفریده، هیچکدام وجود ندارد و حتی ابرها نیز بر بالای این کوه نمی‌رسند ما تو را می‌ستاییم اگر تو در کهکشان "هفتور رنگ" باشی...».

در مصر قدیم سازهایی مانند:

چنگ و تنبور و بوق متداول بوده است و از شیپور برنجی و ساز بادی شبیه به «اوبوا» به نام باد قمیش و نیز از یک نوع اُرگ که دارای لوله‌های متعدد بوده، استفاده می‌کرده‌اند.

مصریان چنگ را هنگام نواختن روی دوش می‌گذاشته‌اند. بنی‌اسرائیل از قدیمی‌ترین ادوار به موسیقی علاقهٔ وافر داشته‌اند.

داود پیامبر در حدود ۱۰ قرن قبل از میلاد و سلیمان نبی که خود از موسیقیدانان برجستهٔ دوران باستان بوده‌اند. معجزهٔ داود لحن دلکش و زبور او به شمار می‌رود.

در کتاب مزامیز از کتاب مقدّس نواختن هر دو ساز بادی و زهی را به داود نسبت داده‌اند. در زبور چهارم، ششم، دوازدهم، پنجاه و سوم تا پنجاه و پنجم، شصت و یکم، شصت و هفتم و هفتاد و ششم تصریح شده که سرودهای داودی به وسیلهٔ سازهای زهی اجرا می‌شده است و در زبور پنجم آن را بر سازهای بادی منطبق دانسته‌اند.

صاحب «کنزالالحان» هم در همین زمینه اختراع «نای» و تمام سازهای بادی را به بنی‌اسرائیل نسبت داده است. جز نای سفید که گوید کودکان برای جمع‌آوری گوسفندان به کار می‌برده‌اند.

در بریتیش میوزیوم نقشی از دسته نوازندگان عیلامی وجود دارد و از آن بر می‌آید که از نی ساده و مضاعف و آلات ضربی و یک نوع ساز استفاده می‌کرده‌اند.

سومری‌ها سازی مانند سیتار و چنگ که جعبه‌ای در قاعدهٔ آن قرار داشته به کار می‌برده‌اند.

آشوریان نیز سازهایی به همین کیفیّت داشته‌اند و از نقش‌های جاودان باستانی آنان بر می‌آید که از دستهٔ نوازندگان استفاده می‌کرده‌اند و بیشتر در مراسم مذهبی و اعیاد و جشن‌ها از موسیقی بهره می‌برده‌اند.

شوشی‌ها و ودی‌ها هم مانند بابلیها و عیلامیها و آشوریها موسیقی را از لوازم قطعی مجالس سور و سرور می‌پنداشته‌اند و به شهادت حجّاریها از انواع آلات موسیقی و از



نقشی از کریشنا Krishna در حالیکه نی می‌نوازد.

[illegible]

مهر را می‌ستاییم،
که بسان نخستین ایزد مینوی پیشاپیش خورشیدِ تیز اسب
نامیرا از فرازکوه البرز بر می‌خیزد
و ستیغ‌های زیبا و زرنگار را فرا می‌گیرد
و از آنجا،
آن ایزدِ بسیار توانا،
همه‌ی میهن ایرانیان را می‌نگرد.

دسته‌های بزرگ نوازندگان استفاده می‌کرده‌اند. در تورات کتاب دانیال باب سوّم آیهٔ پنجم می‌گوید:

«چون همه آواز کرنای و سرنای و شیپور و چنگ و سنتور و قانون و آلات دیگر موسیقی را بشنوید به خاک افتید و به تمثالی که بخت‌النصر نصب کرده، کرنش کنید».

«کتزیاس، مورّخ معروف یونانی می‌گوید: یکی از اشراف بابل مجلس جشنی برپا ساخت که در آن ۱۵۰ زن خواننده و نوازنده شرکت داشتند.

در این بزم برخی نی و نی مضاعف یا دو نای، بعضی چنگ و بقیّه قانون می‌نواختند. در تورات از سه ساز دیگر جز آنچه یاد شد نام برده‌اند: شاخ، سامبوکا، سمفونیا که ممکن است همان «نی‌انبان» باشد. در ایتالیا این ساز را هم اکنون «سامپونیا» Sampogxa نامند.

به زعم عبرانیها آغاز موسیقی با اشعار تورات و در حدود ۱۸۰۰ قبل از میلاد است. گویند «لامک» و فرزندان او برای ضبط صداها از غیب الهام می‌گرفته‌اند. پس از آن موسی بوق نقره‌ای را برای اخبار و احضار درست کرد. سپس ایّوب و داود و سلیمان صحف را تألیف و مزمار را اختراع نمودند.

صاحب «نفائس الفنون» محمّدبن محمود آملی دربارهٔ اختراع موسیقی گوید:

این علم را فیثاغورث حکیم بیرون آورد. گوید که سبب تنبّه او بدین علم، آن بود که شبی به خواب دید که شخصی پیش او آمد و گفت: فردا به بازار آهنگران (و در بعضی روایات به بازار ندافان) گذری کن، تا سرّی از اسرار حکمت بر تو منکشف گردد. چون

بیدار شد، وقت سحر بود. برخاست و بدان صوب گذر کرد و در آن بازار تردّد می‌نمود و در اندیشهٔ کشف آن سّر می‌بود. ناگه آوازی راکه از مصادفهٔ دو جرم ثقیل بر می‌خاست، بشنید و آنها را با هم نسبت داد تا از آن مناسبت لذّتی یافت و از آنجا به گوشه‌ای رفت و مویی در دهان گرفت و به سر ناخن او را بجنبانید، تا آوازی از آنجا بیرون آمد. امّا ضعیف بود. پس آن را به ابریشم بدل کرد و در استخراج آلتی که ابریشم بر آنجا بندد فکر می‌کرد. روزی در دامن کوهی گذر می‌کرد، سنگ پشتی افتاده بود پوسیده، پوست روی کاسه باقی مانده بود و چون باد در تجاویف آن می‌افتاد آوازی از آنجا بیرون می‌آمد. آن را برداشت و اصل بربط بساخت و دستهایی بر او بست و در تکمیل و تتمیم آن سعی نمود تا به کمال رسید...

یونانیان آپولن را الٰهه موسیقی می‌پنداشتند و ایجاد «لیر» را به او منسوب داده‌اند.

چینی‌ها معتقدند که «فوهی» موسیقی را بوجود آورده است و ساز معروف به «شنق» را اختراع کرده است.

هندوها گویند «ون» را «مهادیو» درست کرده است و خود مبدّع موسیقی بوده است.

در تاریخ داستانی ایران، جمشید مخترع موسیقی قلمداد شده، چه او نوبت زدن را برای نخستین بار رواج داده است. امیرخسرو دهلوی زدن نوبت را به اسکندر نسبت داده، می‌گوید:

هم او ریخت در طاس ساغر زلال — هم او کوفت بر کوس نوبت دوال

چو بنیاد نوبت سکندر نهاد — سه از وی بدو پنج ساغر نهاد

«لئوپولد دفین»Leopld Dauphine در کتابی به نام «آنتولوژی کوچک» که برای معلّمان موسیقی نگاشته است، دربارهٔ پیشینهٔ موسیقی چنین می‌گوید:

«ریشهٔ موسیقی به عهد کهن ارتباط می‌یابد. موسیقی صوتی، با سخن بوجود آمده است. در واقع همان روزی که انسان توانست برای نخستین بار خوشی‌ها و رنج‌های خود را با صدا نمایش دهد مبداء موسیقی به شمار می‌رود».

به عقیدهٔ او موسیقی انسانی نتیجهٔ تقلید صداهای منظم و مختلف طبیعی است و هر صوتی حالت و وضعی را مجسّم نموده، موجب پیدایش ساز خاصّی گردیده است. ممکن است استخوان حیوانی مسبّب کشف نی یا فلوت و افتادن سنگی که رقص‌کنان تپّه‌ای را می‌پیمود، پای کوبی و دست‌افشانی را به وجود آورده باشد. هندیها و چینیان و مصریان هنگام تولّد و مرگ می‌خواندند و به رقص اُنس و عادت داشتند. پیوسته در دوران باستان طبل آغاز جنگ را اعلام می‌کرد. جنگهای بزرگ «کیموبروس» Kimubrus هندوها و «پراتریون» Peratrions مصریها با طبل شروع می‌شده است. کتابهای مقدّس



یکی از نوازندگان باستانی ترن یازده تا هفت قبل از میلاد ـ از حفاریهای شوش
متعلق به موزه ایران باستان

زردشتیان و براهماییها و تورات، اوّلین مدارک مستند موسیقی بشر به شمار می‌روند.

بعد از «جوبالکن» Gubalcain پسر «لامیک» Lamich (در حدود ۴ هزار سال قبل از میلاد) که یهودیان اختراع موسیقی را به او نسبت می‌دهند تا سلطنت سلیمان، ملّت یهود سرودهایی در مواقع مختلف با چنگ و فلوت و «سمبالزیستر» Cymbalesistre و «ترمپت» Terompette و «تامبور» Tambour و «سامل» Sammel می‌خواندند.

موسی هنگام عبور از دریای احمر، اسمعیل در معابد خود، داود در بهشتهای خویش به اغلب احتمال سرودهای مقدّس می‌خوانده‌اند. سلیمان پسر داود (در حدود ۱۰۰۰ سال قبل از میلاد) چهار هزار نوازنده و خواننده گرد آورده بود تا آهنگ «کانتیک» Conposition Cantique او را اجرا کنند.

دایرةالمعارف «اسکودیر» Escudir در فصل مربوط به آسوری‌ها می‌نگارد: گر چه مدارک مثبتی در دست نیست که به طور دقیق از موسیقی بابلی‌ها، عیلامی‌ها، ایرانیها و آسوریها سخنی به میان آوریم، ولی تردیدی نیست که این ملل از موسیقی بهرهٔ وافی برده، بدان علاقمند بوده‌اند.

«رولن» Rollin می‌گوید: ممکن نیس در نقطه‌ای چون آسیا با این لطف هوا موسیقی وجود نداشته باشد. کتاب مقدّس نشان می‌دهد که در دوران «لابان»[1] موسیقی و آلات برگزیده‌ای در آسیای وسطی رواج داشته. لابان برای حراست گلّه‌ای بی‌شمار، به داماد خود یعقوب می‌گوید: «اگر گوسفندی فرار کند با آواز او را برگردان». سیروس کبیر با طبل و آهنگ و چنگ به جنگ می‌پرداخته است.

به طوری که از سیاحتنامه منسوب به فیثاغورث که به سال ۱۷۹۹ میلادی ترجمه و چاپ شده، بر می‌آید؛ هنگام تاجگذاری داریوش ۳۶۰ دختر جوان از ایالات و ولایات ایران به پایتخت آمده، همگی با نغمه و آهنگ و آوازی مناسب حال، هم آواز گردیده، سرود می‌خوانده‌اند.

فردوسی، چنانکه گذشت در بحث از آیین جلوس کیکاوس به تخت سلطنت، گوید: بعضی از موسیقیدانان مازندران به پایتخت آمده، آهنگ مهیّجی به لهجهٔ مازندرانی سروده، و نواخته‌اند که جلب توجّه بسیار کرده است. در همین زمینه بربط را ساز متداول آن عصر قلمداد نموده، می‌سراید:

به بربط چو بایست بر ساخت رود   بر آورد مازندرانی سرود

«استرابون» گوید: اغلب نغمه‌های ایرانی که می‌خوانده یا می‌نواخته‌اند، منحصر به

---

(1) Laban.

چنگ چینی با ۱۸ وتر

مفاخر پهلوانی و مناجات با ایزد یکتا بوده است. «تسطوس» یونانی قسمتی از زمزمه‌های زردشتیان و نغمه‌های بُت‌پرستان را جمع کرده است. ترجمهٔ قسمتی از کتاب وی در کتابخانهٔ استامبول موجود است.

«الیانوس» تاریخ‌دان نوشته است:

«الیـاد» هُـومر از جـملهٔ کـتابهای کـتابخانهٔ سـاسانیان بـوده، مـتن آن را بـه آواز می‌خوانده‌اند.

در کارنامهٔ اردشیر بابکان آمده است:

«اردشیر در اصطبل (ستورگاه) نشسته طبل زد و نغمه‌خوانی کرد و به انـواع دیگـر خرّمی نمود.

«گزنفون» طبیب اردشیر دوّم از قول کمبوجیه گوید:

موسیقی شناسان این عصر مقام‌های گذشتگان را تکرار نـمی‌کنند و خـود مـقامات تازه‌ای ابداع و اجرا می‌نمایند و اظهار عقیده می‌کند که واصفان نقشه‌های نظامی بیشتر از سرودگویان در خور تحسین و ترفیع مقام‌اند.

«هرودت» گوید: ایرانیان هـنگام نـذر و قـربانی بـر خـود شـراب نـمی‌پاشند و آتش نمی‌افروزند. ولی یکی از مؤبدان، یکی از سروده‌های مقدّس را می‌خواند و در واقع با سرود مُغ نوای نی و چنگ همراهی نمی‌کرده است...

گزنفون نوشته است: کورش هنگام حمله به ارتش آسور بنابر عادت خود سرودی آغاز کرد و سپاهیان با نهایت احترام و صدای رسا آن را تکرار کردند.

او گوید:

کورش دستور داد صدای شیپور علامت آغاز حرکت برای سپاهیان باشد و هر شب صدای شیپور عزیمت به گوش می‌رسید. کورش به سرداران خود گفت: «هنگامی که به محلی مناسب رسیدیم و ساعت حمله نزدیک شد، من سرود جنگی می‌خوانم. شما هم بی‌درنگ پاسخ مرا بدهید». بدیهی است ملّتی که سرود مهیّج میهنی و جنگی داشته، از معماری و حجّاری بهرهٔ وافی برده، مدیر شایستهٔ دنیای کهن به شمار می‌رفته، هـنگام فراغت از موسیقی بزمی استفاده می‌کرده است. داریوش در کتیبهٔ بیستون قطعهٔ موزونی به کار برده است.

مرحوم پیرنیا در تاریخ مفصل خود دربارهٔ هـنر دوران هـخامنشیان مـعتقد است: از ادبیّات معظّم آن عصر اطّلاع کافی در دست نداریم ولی با ملاحظه صنایع مادی می‌توان گفت یک نوع موسیقی و آواز داشته‌اند. استاد پورداود در جلد اوّل «یسنا» نوشته است:

طی مطالعه در دین برهمنی غالباً به اسم تورانیان بر می‌خوریم. یک دسته از سرود

گویان ریگ‌ودا را تورانیان یا پارت‌ها دانسته‌اند. در دوران اشکانیان که نفوذ تمدّن یونان در دربار محسوس بود نمایشنامه‌های «اری پید» را با ساز و آواز به معرض تماشا قرار می‌دادند. بدیهی است مورّخان نخواسته‌اند حوادث پنج قرن فرمانروایی اشکانیان را از لحاظ هنری بنگارند. فردوسی نیز گفته است:

از آنان به جز نام نشـنیده‌ام　　　نه در نامهٔ خسروان دیـده‌ام

موسیقی دانان بزرگ ایران



در مطالعهٔ تاریخ هنر کمتر به این نکته توجه شده است که فراز و نشیب کار هنر و هنرمندان نتیجهٔ مستقیم وضع اقتصادی جامعه است. ابن‌خلدون[1] نابغهٔ بزرگ علوم اجتماعی که هفت قرن پیش (۱۴۰۶ ـ ۱۳۳۲ م.) در مشرق زمین ظهور کرد، برای اوّلین بار این رابطه را کشف و با بیانی ساده و مستدل عرضه نمود. مطلب مهمتر اینکه وی برای اوّلین بار متوجه شد که از بین رشته‌های گوناگون هنرهای زیبا، موسیقی از همه حساس‌تر و گویاتر است. یعنی آخرین پدیدهٔ هنری است که در نتیجهٔ عمران و آبادانی و رونق در اجتماع پدید می‌آید و شکوفا می‌شود و نیز اوّلین هنری است که به هنگام ویرانی و سیر قهقرایی اجتماع رو به زوال و نابودی می‌رود. به عبارت دیگر، موسیقی آیینه‌ایست تمام نما که در آن می‌توان پیشرفت یا سیر قهقرایی یک اجتماع را به وضوح مشاهده نمود. برای اینکه ارزش علمی نظرات ابن‌خلدون معلوم شود، آراء دانشمندان مغرب زمین را در چند کلمه خلاصه و در زیر عرضه می‌داریم:

ابن‌خلدون سه قرن قبل از «ویکو» Vico دانشمند ایتالیایی (۱۷۴۴ ـ ۱۶۶۷) که «پایه‌گذار فلسفهٔ تاریخ» لقب گرفته، و چهار و نیم قرن پیش از «اگوست کنت»، فیلسوف فرانسوی (۱۸۵۷ ـ ۱۷۹۸)، که «پایه‌گذار جامعه‌شناسی» نامیده شده است، «فلسفهٔ تاریخ» و «جامعه‌شناسی» را پایه گذاشت و به عقیدهٔ کولوزیو «اصول و نظریّه‌های عدالت اجتماعی و اقتصاد سیاسی را پنج قرن قبل از کنسیدران... کشف کرد».

توینبی استاد دانشگاه اکسفورد می‌نویسد: ابن‌خلدون نابغه بزرگی است که فلسفه تاریخ را برای اوّلین بار کشف کرد، «فلسفه‌ای که با هر عقلی در هر زمان و مکان تطبیق می‌کند».

(۱) خلدون به فتح خاء و سکون لام غیر مشدّد. بر وزن گردون.

موسیقی ایران باستان

تاریخ نوشته و مستند ایران از شش هزار سال (۶۰ قرن) پیش با سلسلهٔ پیشدادیان شروع می‌شود. از شروع سلطنت پیشدادیان تا حملهٔ اعراب جمعاً هفت سلسله بر ایران حکومت کردند. این هفت سلسله به این شرح می‌باشد.

۱. پیشدادیان (۲۴۴۱ سال ـ تقریباً از ۳۵۶۹ تا ۱۱۲۸ قبل از میلاد).
۲. کیانیان (۴۲۰ سال ـ از ۱۱۲۸ تا ۷۰۸ ق. م).
۳. مادها (۱۵۸ سال ـ از ۷۰۸ تا ۵۵۰ ق. م).
۴. هخامنشیان (۲۲۰ سال ـ از ۵۵۰ تا ۳۳۰ ق. م).
۵. سلوکیان (۱۴۳ سال ـ از ۳۳۰ تا ۲۵۰ ق. م).[۱]
۶. اشکانیان (۴۷۵ سال ـ از ۲۴۹ ق. م تا ۲۲۶ م).
۷. ساسانیان (۴۲۸ سال ـ از ۲۲۴ تا ۶۵۲ م).

در مورد دو سلسلهٔ اوّلیّه (پیشدادیان و کیانیان) متأسّفانه مدارک کافی در دست نیست و نه تنها از وضع هنر آن زمان اطّلاعی نداریم بلکه درباره تشکیلات اداری و سیاسی آنان نیز مطلب قابل توجّهی نمی‌دانیم.

در مورد مادها نیز با اینکه مدارک بیشتری وجود دارد از وضع موسیقی‌شان اطّلاعی در دست نیست. همین قدر از خلال نوشته‌های تاریخی می‌توان استنباط کرد که موسیقی در زمان مادها مقامی نیکو داشته، موسیقیدانان دائماً در دربار حضور داشتند و حتّی مشاور و امین پادشاه بودند.

در کتب تاریخ آمده است که «آستیاگ» آخرین پادشاه ماد خوابی دید که اخترشماران و پیشگویان از تعبیر آن ظهور کورش و انقراض سلسلهٔ ماد بـه دست وی را پـیشگویی کرده بـودند. شـخصی کـه ظـهور کـورش را پـیشگویی کـرده بـود «اوگـارس» Augares موسیقیدان بزرگ دربار بود. از این گفته دو نکته به خوبی استنباط می‌شود:

یکی اینکه موسیقی و موسیقیدان را در زمان مادها مقامی شامخ بوده است. دیگـر اینکه موسیقی با دانستنی‌های دیگری از قبیل اخترشماری توأم بوده، موسیقیدانان در این رشته‌ها نیز دانا و بینا بوده‌اند. توجّه به این نکته به خـصوص بـرای درک تـحوّلات بعدی موسیقی ضروری است. از دورهٔ مادها جـز نـام اوگـارس نـام دیگـری در دست نیست.

بعد از مادها، سلسلهٔ هخامنشی به دست توانای کورش کبیر بوجود آمـد. از وضـع

---

(۱) در تاریخ زبان‌شناسی، این دوران را «سالهای تاریک» می‌نامند. (از تاریخ زبان فارسی ـ دکتر مهری باقری).

موسیقی دورهٔ هخامنشیان نیز اطلاع کافی نداریم.

محققین از نوشته‌های «هرودت» و «کزنُفون» چنین استنباط کرده‌اند که در این دوره سه نوع موسیقی (مذهبی، رزمی و بزمی) وجود داشته است. با آنچه در مورد رابطهٔ بین موسیقی و ترقّی اجتماعی ذکر شد می‌توان حدس زد که در این دوره موسیقی ترقّی و رواج داشته است. ولی متأسفانه مدارک کتبی از آنان به جای نمانده است.

سلسلهٔ هخامنشی به دست اسکندر منقرض شد و بعد از اسکندر، سلسله «سلوکیه» به دست سرداران یونانی (سلوکوس) تشکیل شد.(۱)

در این دورهٔ صد ساله، پادشاهان یونانی نژاد سلوکی، مورد بغض و عداوت ایرانیها بوده، هیچگاه از همکاری و فداکاری مردم ایران برخوردار نشدند و از این رو زیربنای اجتماعی ایران سُست و ناپایدار شد و کشور دچار هرج و مرج گردید. طبیعی است با چنین زیربنایی موسیقی نمی‌توانست رونقی داشته باشد.

نکته‌یی که در این مورد نباید از نظر دور داشت این است که پادشاهان سلوکی موسیقی و ادبیّات یونانی را در ایران رواج دارند و از این رهگذر، تأثیر متقابل عمیقی بین موسیقی ایران و یونان پدید آمد که در جای خود شایان تحقیق و بررسی است.

بعد از سلوکیان، سلسله اشکانیان تشکیل شد و پادشاهان این سلسله گر چه ایرانی بودند ولی در دورهٔ آنان نیز نفوذ تمدّن یونان در ایران باقی ماند، زیرا بیش از ۶۰ شهر یونانی نشین در ایران آن زمان وجود داشت و بعضی از پادشاهان اشکانی برای جلب نظر یونانیان مقیم ایران، خود را دوستدار یونان (فیلن هلن) نامیدند و این لقب را روی سکّه‌های خود نیز نقش کردند و اغلب به زبان یونانی آشنا بودند و تئاترهای یونانی در دربار نمایش داده می‌شد. در زمان اشکانیان بساط ملوک‌الطوایفی بر ایران حکمفرما بود و تاریخ نویسان معتقدند که تمدّن اشکانیان پایین‌تر از هخامنشیان بوده. در آن دوره، اجتماع از رونق کافی برای پرورش موسیقی برخوردار نبود و به همین جهت نیز به مدرکی که حاکی از ترقّی و پیشرفت موسیقی در این دوره باشد بر نمی‌خوریم.

هفتمین و آخرین سلسله‌ای که قبل از ظهور اسلام بر ایران حکومت کرد سلسلهٔ «ساسانیان» بود که خوشبختانه دربارهٔ آن مدارک بیشتری وجود دارد. در این دوران ایران ترقّی فراوانی یافت و به همین دلیل نیز موسیقی رونقی به سزا پیدا کرد.

برای اینکه مطالعه دربارهٔ موسیقی و موسیقیدانان این دوره بر اساس فلسفهٔ تاریخ انجام پذیرد، نشیب و فرازی را که در کار پیشرفت موسیقی ساسانی پدید آمده به

---

(۱) تاریخ زبان فارسی، مهری باقری، ص ۶۵ و ۶۶.

صورت تابعی از نشیب و فرازهای اجتماعی دورهٔ ساسانیان مورد بررسی قرار می‌دهیم:

در دورهٔ ۴۲۸ سالهٔ حکومت ساسانیان، قریب به ۴۰ پادشاه سلطنت کردند که از بین آنها چهار پادشاه از همه مهمّتر بودند و هم در زمان آنان بود که تغییراتی عمده در اوضاع کشور و نیز در وضع موسیقی و موسیقیدانان پدید آمد:

اوّل ـ اردشیر پاپکان (۲۲۴ ـ ۲۴۱ م.)، که پادشاهی مقتدر و کاردان بود و سلسلهٔ ساسانیان را بنیان گذارد. در زمان او کشور ایران ترقّی بسیار کرد و حکومت مرکزی مقتدری به وجود آمد و بساط ملوک‌الطوایفی برچیده شد. وی موسیقیدانان را ارتقای مقام بخشیده، جزء درباریان قلمداد نمود. به روایت پروفسور عباس مهرین: اردشیر پایکان، درباریان را به هفت صنف تقسیم کرده بود واز میان آنها رامشگران صنف پنجم بودند». دوّم بهرام گور (۴۲۰ ـ ۴۳۸ م.)، که بزرگترین و عادل‌ترین و لایق‌ترین پادشاه ساسانی بود. فردوسی طوسی قسمت بزرگی از بخش مربوط به دورهٔ ساسانیان را به شرح بزرگی و عظمت بهرام گور و کارهای او اختصاص داده، در پایان سرگذشت بهرام می‌فرماید:



به پنجاه خسرو ز تخم کیان | که بستند بر تخت ایران میان
نبد هیچ مانند بهرام گور | بداد و بزرگی و فرهنگ و زور
نبیند چنو شاه خورشید و ماه | نه زهره نه کیوان نه تخت و کلاه
دریغ آن کیی چهره و فر و برز | دریغ آن بلند اختر و دست و گرز

اگر قول تاریخ‌نویسان دربارهٔ بهرام گور راست باشد، که او پادشاهی رعیّت پرور و دادگستر بود و ایران در زمان او ترقّی بسیار یافت، لاجرم باید وضع موسیقی و موسیقیدانان نیز در عصر او ترقی کرده باشد. خوشبختانه در مورد ساسانیان آنقدر اسناد و مدارک تاریخی وجود دارد که بتوان به مدد آنها صحت فلسفهٔ تاریخ ابن‌خلدون را آزمود. در مورد ترقّی موسیقیدانهادر زمان بهرام گور، آقای دکتر بیانی می‌نویسد:

«اردشیر پاپکان مؤسّس سلسلهٔ ساسانی در زمانی که درباریان و بزرگان کشور را به طبقات ممتاز تقسیم می‌کرد، رامشگران و خنیاگران را در طبقهٔ مخصوص قرار داد و در میان سایر طبقات مقامی متوسط به ایشان داد. شاهنشاهان پس از اردشیر به همان ترتیبی که اردشیر قرار داده بود، رفتار کردند. ولی بهرام گور... مقام موسیقیدانان را بالا آورد و در رتبه و طبقهٔ اوّل قرار داد. این روش به توسط جانشیان او پیوسته عملی و مراعات می‌شد تا زمان خسرو انوشیروان که او مجدداً ترتیب مراتب را به قرار دورهٔ اردشیر برگردانید و وضعی را که بهرام گور معیّن کرده بود تغییر داد... به چه علّت انوشیروان مقام رامشگران را پایین آورد، معلوم نیست».

البتّه علّت اینکه در زمان انوشیروان مقام موسیقی و موسیقیدانان تنزّل کرد معلوم است: در زمان وی زیربنای اجتماع به قول ابن‌خلدون، به «ویرانی» متمایل شده بود و «سیر قهقرایی» می‌نمود و طبعاً اوّلین اثر آن هم تنزّل موسیقی بود.

و امّا در مورد ترقّی موسیقی در دورهٔ بهرام گور حکایت دیگری هست که عموم تاریخ‌نویسان به گونه‌های مختلف آن را ذکر کرده‌اند. ساده‌ترین آنها روایتی است که در کتاب «تاریخ ایران از ماد تا پهلوی» آمده است.(۱)

بهرام گور «در تأمین رفاه و خوشی مردم سعی زیاد داشت و بارها گفته بود که ملّت من باید مثل خود من زندگی کنند و چون بر او ایراد گرفته بودند که تو در قصر خود چندین هزار نوازنده و خنیاگر داری، امّا مردم چه کنند؟ دستور داده بود تا از هندوستان ۱۲ هزار «لوری» یعنی نوازنده و خواننده به ایران بیاورند تا برای مردم خنیاگری کنند». در شاهنامه فردوسی همین حکایت با تفصیل بیشتری آورده شده، ولی عدد لوریان (یا

---

(۱) تألیف حبیب‌الله شاملویی، ص ۱۷۲.

لولیان) ۱۰ هزار ذکر شده است. حمدالّله مستوفی تعداد لولیان را ۲ هزار و ثعالبی ۴۰۰ نفر ذکر کرده‌اند. به هر صورت در اصل مطلب شک نشده است.

سوّم ـ انوشیروان (۵۳۱ ـ ۵۷۹ م.)، با اینکه خسرو انوشیروان را تاریخ، دادگستر دانسته و لقب عادل را به نام وی افزوده است، از حقّ نمی‌توان گذشت که در دورهٔ پادشاهی وی اتّفاقاتی رخ داد که موجب سستی اساس سلطنت پر عظمت ساسانیان گردید.

از جمله اینکه انوشیروان «فرمان داد تا تمام برادران خود را با فرزندان آنان به قتل برسانند و از آن میان تنها "قباد" موفّق به فرار شد. هدف انوشیروان این بود که از آن پس مدّعی و معارضی نداشته باشد».[1] تعیین صحت و سقم این گفته با تاریخ‌شناسان است. ما همین قدر می‌توانیم بگوییم که انوشیروان عادل به موسیقی عنایتی نداشت و مقام موسیقی‌دانان را تنزّل داد.

چهارم ـ خسروپرویز (۵۹۰ ـ ۶۲۸ م.)، که عدّه‌ای معتقدند دورهٔ او دورهٔ طلایی موسیقی ایران بوده است. البتّه در این دوره به علّت توجّه خسرو به عدّه‌ای از موسیقیدانان، نوابغی پیدا شدند که اسم آنها در تاریخ ثبت شده است. ولی با توجّه به مطالبی که گفته شد به خوبی می‌توان درک کرد که وضع موسیقیدانان در زمان خسروپرویز به مراتب پست‌تر از زمان بهرام گور بوده است. خسروپرویز خوی و خلق و زندگی متضادی داشت. در نیمهٔ اول سلطنتش در کشور ترقّی و رونق خاصّی پدید آمد و حدود ایران تقریباً به حدود زمان هخامنشیان رسید. در نیمهٔ دوّم سلطنتش، کشور به کلّی ضعیف شد و مقّدمات انقراض سلطنت ساسانی فراهم شد.

به هر حال خسروپرویز موسیقیدانان وابسته به دربار خود را از نظر مادّی و معنوی تشویق می‌کرد و پدید آمدن نوابغ موسیقی در عصر او نیز نتیجهٔ مستقیم همین تشویق‌ها بوده است. داستان تشویق خسرو از موسیقیدانان، خود درسی است آموزنده برای آنانکه در اندیشهٔ یافتن راهی برای تقویت و اعتلای موسیقی‌های ملّی کشورهای آسیایی هستند. به عنوان مثال داستان آهنگی را که باربَد ساخته است و به «شادُروان مروارید» معروف شده، از فرهنگ معتبر برهان قاطع نقل می‌کنیم:

شادروان (Shadorvan) به ضم دال را برهان چنین معنی می‌کند: «سراپرده که در پیش در خانه و ایوان ملوک و سلاطین بکشند و سایبان را نیز گفته‌اند».

و در ذیل «شادروان مروارید» می‌نویسد: «نام لحن دوازدهم است از سی لحن بارید،

---

(۱) به نقل از صفحهٔ ۱۸۰ کتاب تاریخ ایران از ماد تا پهلوی.

و آن اوّل شادروان نام داشته به واسطهٔ آنکه در زیر شادروان این تصنیف را ساخته بود. روزی باربد همین تصنیف را به جهت خسرو می‌نواخت، خسرو را بسیار خوش آمد، فرمود طبقی مروارید بر سر باربد نثار کردند، بعد از آن شادروان مروارید نام نهاد». برهان شادروان مروارید را لحن دوازدهم از سی لحن باربد دانسته و نظامی آن را لحن چهارم به شمار آورده است.

بعد از ذکر این مقدّمات، با توجّه به این که از موسیقی قبل از دورهٔ ساسانیان اطّلاعی در دست نیست، اینک به شرح نامهای موسیقیدانان و آهنگهای دورهٔ ساسانی می‌پردازیم و یادآور می‌شویم که نامها اغلب مربوط به دورهٔ خسروپرویز است.

الف. نام موسیقیدانان (بر حسب حروف الفباء):

۱ـ آزادوار چنگی: «آزادوار» نام یکی از آهنگهای زمان ساسانیان است که در کتب آمده است. ولی «آزادوار چنگی» در جایی دیده نشده است و آقای روح‌الّله خالقی بی‌آنکه مأخذ خود را ذکر کنند، آن را نام یکی از نوازندگان خسروپرویز دانسته‌اند.[۱]

۲ـ آفرین: بنابر نوشته پروفسور عبّاس مهرین؛ به استناد گفتهٔ بیهقی، «آفرین چامه‌گوی عصر ساسانی است».[۲]

۳ـ باربد: دربارهٔ باربد Barbad (به فتح رابع ـ بر وزن نامزد) حکایت زیاد است و شعرای قدیم وی را مظهر موسیقی می‌دانسته‌اند. در لغت‌نامهٔ دهخدا دربارهٔ باربد و طرز ورود او به دربار خسروپرویز چنین آمده است: «نام نوازندهٔ مشهور دورهٔ خسروپرویز که به صورت "پهلبد" و در عربی "فهلبد" تصحیف[۳] شده است و بنا به نقل ثعالبی روزی به سرکش رییس و سردستهٔ رامشگران مجالس خصوصی خسروپرویز خبر رسید که جوانی مروی که زبردست‌ترین نوازندگان عود است و صدایی خوش دارد به دربار آمده تا به عنوان رامشگر به حضور شاه بار یابد. سرکش از این خبر پریشان خاطر گردید و به هر وسیله‌ای متشبث شد تا وی را از مجامع نزدیک به شاه دور سازد. پیشخدمتان و درباریان را تطمیع نمود و از دوستان و میهمانان شاه درخواست کرد که از وی سخنی به میان نیاورند. باربد چون این دید به فراست تدبیری اندیشید و با تطمیع نگهبان باغی که شاه گاهی برای گردش و باده‌نوشی بدانجا می‌رفت اجازه یافت که بر بالای درختی رود که بر محوطهٔ بزم مسلّط بود. روزی که شاه به باغ آمد، باربد که جامه‌ای سبز به تن کرده

---

(۱) خالقی، روح‌الّله، نظری به موسیقی، جلد دوّم، ص ۲۴.

(۲) مهرین (شوشتری)، عبّاس، تاریخ ادبیّات عصر ساسانیان، انتشارات دریا، تهران، بدون تاریخ، ص ۱۴۹.

(۳) تصحیف: خطا خواندن یا نوشتن ـ تغییر دادن کلمه به وسیلهٔ کاستن یا افزودن نقطه‌های آن. (فرهنگ معین).

بود و عودی سبز رنگ نیز به دست داشت بر روی درخت، بالای سر وی رفت و در میان شاخ و برگ آن مخفی گشت. هنگامی که شاه جامی به دست گرفت، باربد عود را به صدا در آورد و به خواندن آواز ساده و دل‌انگیزی پرداخت که بسیار مؤثر افتاد. این آواز «یزدان آفرید» نام داشت. شاه که از شنیدن آن بسیار مسرور گردیده بود نام رامشگر را پرسید، به جستجوی او برخاستند ولی به نهانگاهش پی نبردند. شاه جام دوّمی به دست گرفت و در این بین باربد به سرودن آواز دیگری پرداخت که بسیار پرمایه و مسّرت‌انگیز بود و «پرتو فرخار» نام داشت. خسرو چنان شیفتهٔ آن گشته بود که می‌گفت: «همهٔ اعضای بدن می‌خواهند برای بهره بردن از آن سراپا گوش گردند». و امر داد تا بار دیگر به جستجوی رامشگر بپردازند ولی این بار هم بازش نیافتند. سرانجام خسرو سوّمین جام خود را به دست گرفت. این بار باربد با نوای شکوه‌آمیز ساز و صدای گرم خود، شنوندگان را مبهوت ساخت. آهنگی که او می‌خواند، «سبز اندر سبز» نام داشت و بداهه‌سرایی بود که در آن به مخفی گاه خود اشاره می‌نمود. خسرو به پاخاست و گفت: این آواز بی‌شک از فرشته‌ای بر می‌خیزد که پروردگار برای تهییج و خوشی من فرستاده است و از رامشگر درخواست کرد که خود را بنمایاند. باربد از درخت پایین آمد و به سجده بر پای خسرو افتاد. شاه مقدم او را گرامی داشت و جویای ماجرای او شد و از آن پس او را از نزدیکان خود ساخت و در مقام ریاست رامشگران جایش داد».

مقام اجتماعی باربد و علاقه خسرو به او به حدّی بود که هر کس حاجتی داشت به وسیله باربد به عرض شاه می‌رساند. داستان شبدیز در این مورد مثالی است گویا: خلاصهٔ این داستان آنکه، اسب مورد علاقهٔ خسرو که «شبدیز» نام داشت، مُرد و هیچکس جرأت اظهار این خبر بد را نداشت تا آنکه باربد آهنگ مخصوصی ساخت که خسرو از شنیدن آن، مرگ شبدیز را درک کرد.

آنچه فرهنگهای فارسی در معنای کلمهٔ باربد نوشته‌اند خود دلیل دیگری است بر مقام و منزلت باربد. «رشیدی» می‌نویسد: باربد «مرکّب است از بار به معنی رخصت دادن و بد به معنی خداوند و دارنده، زیرا که پرویز او را اذن دخول در مجلس به جمیع اوقات داده بود. و "سامانی" گوید که او را صاحب بار گردانیده بود، یعنی وُزرا و امرا رخصت دخول بارگاه از او ستاندی». و در "انجمن آرا" و "آنندراج" چنین آمده است: «در خدمت خسروپرویز منصب حجابت داشته، بدین سبب او را باربد یعنی بزرگ بار خوانده‌اند و به توسط او مردم به حضور پرویز بار می‌یافتند.[۱]

---

(۱) نقل از لغت‌نامهٔ دهخدا.

و امّا دربارهٔ مقام علمی و هنری باربد، «کریستنسن» می‌نویسد:[۱] «باربد برای خسرو ۳۶۰ دستان ساخته بود، چنانکه هر روز دستانی نو می‌نواخت و قول او برای استادان فن قانون مطلق به شمار می‌رفت». از این جمله چنین بر می‌آید که باربد دستانهای مزبور را برای این ساخته بود که بتواند هر روز آهنگی نو برای خسرو بنوازد. در تأیید این مطلب مرحوم خالقی می‌نویسد: «وی سیصد و شصت لحن موسیقی برای روزهای سال ساخته، هر روز یکی از آنها راکه مناسب موقع بوده می‌نواخت تا خسرو از تکرار نغمات موسیقی کسل و خسته نشود».[۲]

ولی به نظر ما تعدد این نغمات برای نوآوری و جلوگیری از یک نواختی نبوده، بلکه مناسبتی با گردش افلاک داشته، چه همانطور که قبلاً اشاره کردیم موسیقی در آن روزگاران توأم با اخترشناسی و تنجیم علم و اعداد و غیره بوده است کریستنسن خود در کتاب فوق‌الذّکر می‌نویسد: «بنابر آنچه گذشت، دستگاههای موسیقی منسوب به باربد مرکّب از ۷ خسروانی و ۳۰ لحن و ۳۶۰ دستان بوده که با ایّام هفته و سی روز ماه و سیصد و شصت روز سال ساسانیان تناسب داشته است». (خمسه مسترقه را به شمار نیاورده‌اند).

یکی از محقّقین در مجله موسیقی نظری دربارهٔ مصنفات باربد اظهار نموده که بسیار جالب به نظر می‌رسید:

«به موجب دلایل قطعی، باربد، نه سازنده، بلکه گردآورندهٔ موسیقی ملّی ساسانیان است و کار او در این زمینه همانند کوشش بزرگی است که فردوسی، چند قرن بعد برای تنظیم حماسهٔ ملّی ما به کار برده است».[۳] این نظر درخور تحقیق و بررسی است.

دربارهٔ سبک کار باربد، در برهان قاطع، ذیل لغت «نوای خسروانی» چنین آمده: «نام نوعی لحن است. گویند باربد جهرمی که در فن بربط نوازی استاده بوده، بنای لحون و اغانی خود را در مجلس خسروپرویز بر نثر نهاده بوده، یعنی نظم نمی‌نواخت و آن مسجّع بود مبتنی بر مدح و آفرین خسرو، و این قسم اغانی و لحون را خسروانی خوانند، چه خسرو را پسند خاطر شده، به این نام موسوم ساخت و نوای خسروانی هم گفته‌اند، به حذف آخر».

و امّا دربارهٔ پایان زندگی باربد روایات مختلفی وجود دارد. ثعالبی می‌گوید: «سرکش» که به برتری باربد حسادت می‌ورزید او را مسموم کرد. خسروپرویز در صدد

---

(۱) ایران در زمان ساسانیان، ترجمهٔ یاسمی. (۲) خالقی، روح‌الله، همان، ص ۲۳.

(۳) ملکی، ایرج، سرودهای ساسانی و ترانه‌های نوروزی، مجلهٔ موسیقی، دورهٔ سوّم، شمارهٔ ۶۳، ص ۸۷.

مجازات او برآمد و به او گفت: من از شنیدن آواز تو و باربد لذّت می‌بردم و تو با کشتن او نیمی از لذّت مرا از بین بردی و شایستهٔ مرگ هستی. سرکش پاسخ داد: شاها! اگر مرا که نیم دیگر لذّت تو هستم بکُشی همهٔ لذّتت از بین خواهد رفت. به این ترتیب شاه از تقصیر او گذشت.

«ابن خردادبه» عکس این حکایت را نقل کرده است. فردوسی به این حکایت شوم هیچ اشاره نکرده، دربارهٔ پایان کار باربد می‌فرماید: هنگامی که خسروپرویز به دست فرزند خود شیرویه از سلطنت برکنار شد و به زندان افتاد، باربد که هنوز زنده بود در غایت پریشانی و نگرانی به زندان رفته، برای خسرو آهنگی حُزن‌آلود می‌نوازد. سپس چهار انگشت خود را بریده، به منزل بر می‌گردد و همهٔ سازهای خود را در آتش می‌سوزاند. تصویر استادانه فردوسی از این ماجرا چنین است:

چو آگاه شد باربد زانکه شاه — بپرداخت بیرای و بیگام گاه

ببرید هر چار انگشت خویش — بریده همی داشت در مشت خویش

چو در خانه شد آتشی برفروخت — همه آلت خویش یکسر بسوخت...

۴ـ بامشاد: برهان قاطع می‌نویسد: «مطربی است که او نیز مانند باربد عدیل و نظیر نداشته». منوچهری دامغانی وی را همپایه باربد می‌داند، چنانکه سروده است:

بلبل باغی به باغ دوش نوایی بزد — خوبتر از باربد نیک‌تر از بامشاد

از زندگی وی اطّلاعی در دست نیست ولی در وجه تسمیه نام او، در فرهنگ دهخدا به نقل از «فرهنگ رشیدی» چنین آمده است:

«وجه تسمیه آنکه، بامداد چنان می‌نواخت و می‌خواند که همه کس را شاد می‌کرد».

۵ـ خارکش: «شخصی که سرود خارکش منسوب بدوست». (برهان قاطع).

۶ـ خسروانی: «بنابر نوشته المحاسن بیهقی... خسروانی نام یکی از سرود گویان یا شعرای عصر ساسانی است».[۱]

۷ـ رامتین: (رامنین، رام، رامی) ـ «رامتین مخترع چنگی است که آن را رام و رامی می‌گفتند».[۲] در فرهنگهای فارسی سه واژه (رامتین، رام، رامی) معادل هم و به معنی شخصی که چنگ نواز بوده است و نیز چنگ را اختراع کرده است، آورده شده. آقای ملّاح معتقدند که چنگ قبل از زمان رامتین هم وجود داشته، فقط می‌توان گفت که او در چنگ تصّرفاتی کرده، آنرا تکامل بخشیده است.[۳]

---

(۱) مهرین، عبّاس، تاریخ ادبیّات ایران عصر ساسانیان، انتشارات دریا، تهران، ص ۱۴۹.

(۲) ایضاً.

(۳) ملّاح، حسینعلی، منوچهری دامغانی و موسیقی، مجله موسیقی، دورهٔ سوّم، شماره ۹۹، ص ۸۴.

در فرهنگ معین ذیل کلمهٔ رامتین چنین آمده است: «این نام مُصَّحف رامنین است»

۸ـ سرکش: راجع به سرکش در «دایرةالمعارف فارسی به سرپرستی غلامحسین مصاحب» چنین آمده است: «سرکش Sarkash از رامشگران چیره‌دست دربار خسروپرویز، پادشاه معروف ساسانی بود. محقّقین احتمال داده‌اند که وی مطربی یونانی و نام اصلی وی «سرگیوس» Sergius بوده است که به «سرگس» Serges و اندک‌اندک به سرگش و سرکش تبدیل شده است».

۹ـ سرکب: «سرکب Sarkab نیز که در روایات و اشعار فارسی یکی دیگر از رامشگران خسروپرویز دانسته شده، ظاهراً تحریفی از همین نام سرگس است. (همان مأخذ).

۱۰ـ کاسه‌گر: در برهان قاطع و فرهنگ ناظم‌الاطبا کاسه‌گر نام کسی است که آهنگ «قول کاسه‌گر» یا «نوای کاسه‌گر» را ساخته است. دهخدا می‌نویسد: «رشیدی گفته نام مردی مطرب بوده، که کاسهای چینی را خوب نواخته».

۱۱ـ نکیسا: «دیگر از موسیقیدانهای این دوره نکیسا می‌باشد و درست معلوم نیست که وی ایرانی یا یونانی بوده. همین قدر او را در نواختن چنگ ماهر دانسته‌اند و نامش هنوز بر سر زبانهاست».[۱]

ب ـ نام الحان:

در کتب تاریخی و اشعار قدیم شعرا، نام برخی از الحان زمان ساسانیان آمده است ولی در هیچ کدام همهٔ نام‌ها با نظم و ترتیب، فهرست و نقد و بررسی نشده است. در اینجا از ترکیب فهرستها و مقالات مختلف جمع‌آوری شده، تعداد ۱۷۱ نام از الحان زمان ساسانیان را استخراج نموده، دربارهٔ آنها یادآور می‌شویم. بعضی از این اسامی ممکنست با مختصر تغییری تکرار یکدیگر باشند و بعلاوه معلوم نیست همهٔ آنها مربوط به دورهٔ ساسانی باشند ولی چون این اسامی بدون تفکیک ذکر شده، همهٔ آنها را ذکر می‌کنیم تا به موقع مورد بررسی و انتقاد قرار گیرند.

نکتهٔ دیگر اینکه در اشعار شعرا و در فرهنگها، بعضی از این نامها جزء سی لحن باربد قلمداد شده که چون اتّفاق نظر نبوده، لذا سی لحن باربد را به نقل از نظامی (به خاطر اینکه به ترتیب شمارهٔ لحن‌ها و بدون کم و کاست ذکر نموده) صورت می‌دهیم و سپس بقیّه نامها را در فهرست جداگانه‌ای که محتوی ۱۴۱ نام خواهد بود، به ترتیب حروف الفبا عرضه می‌داریم.

---

(۱)

سی لحن باربد ـ

۱ـگنج باد آورد: که «گنج باد» و «گنج بادآورده» و «گنج بادآور» هم گفته شده، و بعضی گویند که «گنج شایگان» نیز همان گنج بادآورد است که گنج دوّم از هشت گنج خسروپرویز است «و آن چنان بود که قیصر روم از بیم خسروپرویز، خزاین پدران خود را به کشتی‌ها در آورده، به جانب دریا گریزانیده بود. اتفاقاً بادی و طوفانی برخاست و آن کشتی‌ها را به جایی که خسروپرویز لشکرگاه ساخته بود، آورد و تمامی آن خزاین به دست خسرو آمد، آن را به این نام خواندند» (برهان قاطع).

۲ـگنج گاو: گنجی است که در زمان بهرام گور پیدا شد و داستان آن را برهان قاطع به تفصیل ذکر کرده است. چون این داستان مؤید مطالبی است که در مقدمه این گفتار راجع به بهرام گور گفته‌ایم؛ لذا عیناً در اینجا نقل می‌شود: «نام گنجی است از گنجهای جمشید، و آن در زمان بهرام گور ظاهر شد. گویند دهقانی زراعت را آب می‌داد ناگاه سوراخی به هم رسید و آب‌ها تمام به آن سوراخ می‌رفت و صدایی عجیب از آن سوراخ بر می‌آمد. دهقان به نزد بهرام آمد و احوال را گفت. بهرام به آنجا رفته، فرمود آنجا را کندند، عمارتی پیدا شد بس عالی. اشاره به موبد کرد که در آی به این خانه. چون در آمد دو گاومیش دید از طلا ساخته بودند و چشم‌های آنها از یاقوت قیمتی بود و شکم‌های آنها را پُر از نار و سیب و امرود زرین کرده، و درون میوه‌های زرّین را پر از مروارید ساخته بودند، و در پیش سر گاومیش آخوری از طلا بسته بودند، و آنها را پُر از جواهر قیمتی نموده، و بر گاومیشها نام جمشید کنده بودند و بر اطراف گاومیشها اقسام جانوران پرنده و چرنده از طلا ساخته، مرصّع کرده بودند. خبر به بهرام آورد. بهرام فرمود تمام آن گنج را به مستحقین و مردمان کم بضاعت دادند، و در ممالک او مستحق و پریشان نماند که صاحب سامان نشد و نام لحن هفدهم است از سی لحن باربد».(۱)

این گنج را به نامهای «گنج گاوان» و «گنج گاومیش» و «گنج کاوس» و «گنج باد» هم نامیده‌اند.

۳ـگنج سوخته: «نام گنج پنجم است از جمله هشت گنج خسروپرویز و معنی ترکیبی

---

(۱) این سی لحن را حکیم نظامی گنجوی در منظومهٔ «خسرو و شیرین» در فصلی تحت عنوان «صفت باربد مطرب» آورده، خانم دکتر طلعت بصاری در «دستگاهها و آهنگهای موسیقی و نام سازهای ایرانی» (تهران، ۱۳۴۶) چنین استنباط کرده‌اند که نظامی این الحان را برحسب شمارهٔ لحن در اشعار خود آورده، ایشان نیز همان شمارهٔ ترتیب را ذکر نموده‌اند و ما نیز این ترتیب را به کار بردیم. منتها برای مزید فایده، شمارهٔ الحان را بر حسب آنچه در برهان قاطع هم آمده است در پرانتز آورده‌ایم. مثلاً در مقابل «شادروان مروارید» که به موجب شماره‌گذاری ما لحن چهارم است در بین پرانتز نوشته‌ایم (لحن دوازدهم ـ در برهان). منظور این است که شادروان مروارید در برهان قاطع لحن دوازدهم از سی لحن باربد به حساب آمده است.

آن گنج سنجیده است» (برهان).

۴ـ شادروان مروارید: به ضّم دال، که شرح آن قبلاً گذشت. (لحن دوازدهم ـ در برهان).

۵ـ تخت طاقدیس: تخت طاقدیسی هم ثبت شده. «تختی بوده است چند طبقه که صور جمیع بروج و کواکب را بر آن نقش نموده بوده‌اند و آن از فریدون به خسروپرویز رسیده بود. گویند تمام عساکر خسرو در طبقات آن جا می‌شده‌اند. و نام لحن پنجم است از سی لحن باربد، نام نوایی هم هست از موسیقی» (برهان).

فردوسی در شاهنامه ضمن بیان سرگذشت خسروپرویز فصلی به «تخت طاقدیس» و ماجرای ساختن آن اختصاص داده که مطلع آن چنین بود:

ز تختی که خوانی ورا طاقدیس   کـه بـنهاد پـرویز را اسـپریس

دکتر خانبابا بیانی (در اثر پیشگفته ـ ص ۱۸۲) به نقل از پرفسور هرتسفلد مستشرق آلمانی، چنین می‌نویسد: «در این تخت در حقیقت ساعتی بوده که آسمان و ستاره‌ها و بروج و ساعات روز به وسیلهٔ ماشینی مخصوص معین می‌شده، به علاوه تختی را نشان می‌داده که در آن صورت شاهان و آفتاب و ماه نمایان بوده است.

۶ـ ناقوسی: (لحن بیست و ششم ـ در برهان).

۷ـ اورنگی: (لحن سی‌ام ـ در برهان).

۸ـ حقه کاوس: حقه کاووس و حقه کالوس هم نوشته‌اند. (لحن ششم ـ در برهان).

۹ـ ماه بر کوهان: (لحن بیست و یکم ـ در برهان).

۱۰ـ مشگ دانه: «گویند نام یکی از کنیزان شیرین بود که باید نوازنده نیز باشد و داستان او با موبد موبدان در کتاب المحاسن و الاضداد (جاحظ) ذکر شده. «بارون روزن» آن داستان را اصلاً از هند گمان کرده». (پروفسور عباس مهرین، اثر پیش گفته، ص ۱۴۵).

۱۱ـ آرایش خورشید: (لحن اوّل ـ در برهان).

۱۲ـ نیمروز: (لحن بیست و نهم ـ در برهان).

۱۳ـ سبز در سبز: به صورت «سبز اندر سبز» و «سبزه اندر سبزه» هم آمده. (لحن نهم ـ در برهان).

۱۴ـ قفل رومی: (لحن پانزدهم ـ در برهان).

۱۵ـ سروستان: (لحن دهم ـ در برهان).

۱۶ـ سرو سهی: (لحن یازدهم ـ در برهان).

۱۷ـ نوشین باده: نوش باده هم گفته شده. (لحن بیست و هشتم ـ در برهان).

۱۸ـ رامش جان: (لحن هشتم ـ در برهان).

۱۹ـ ساز و نوروز: ناز نوروز نیز گفته شده.

۲۰ـ مشکویه.

۲۱ـ مهرگانی: (لحن بیست و پنجم ـ در برهان).

۲۲ـ مروای نیک: (لحن بیست و دوّم ـ در برهان).

۲۳ـ راه شبدیز: (لحن سیزدهم ـ در برهان). در وجه تسمیه شبدیز، در برهان قاطع چنین آمده است: «نام اسب خسروپرویز بوده. گویند رنگ آن سیاه بود و وجه تسمیه آن شب رنگ است، چه دیز به معنی رنگ باشد. گویند از همهٔ اسبان جهان چهار وجب بلندتر بود و آن را از روم آورده بودند... و چون او را نعل بستندی به ده میخ بربست و پایش محکم کردندی، و هر طعامی که خسرو خوری او را نیز خورانیدندی، و چون شبدیز بمُرد، خسرو او را کفن و دفن کرده، صورت او را فرمود که بر سنگ نقش کردند و هر گاه که بدان نگریستی، بگریستی و صورت شبدیز که خسرو بر آن سوار می‌شد در کرمان است».

۲۴ـ شب فرخ: (لحن چهاردهم ـ در برهان).

۲۵ـ فرخ روز: برهان قاطع، فرخ روز را جزء سی لحن باربد نیاورده. فقط از قول نظامی می‌نویسد: «به قول شیخ نظامی نام لحن بیست و هفتم است از سی لحن باربد». در صورتی که شیخ نظامی آن را لحن بیست و پنجم دانسته.

۲۶ـ غنچه کبک‌دری: در برهان قاطع از غنچه کبک‌دری اسم برده نشده، ولی «پنجهٔ کبک‌دری» به عنوان لحن هفتم از سی لحن باربد ذکر شده است.

۲۷ـ نخچیرگان: نخچیرگانی هم گفته شده. (لحن سی‌ام ـ در برهان).

۲۸ـ کین سیاوش: و کینهٔ سیاوش. (لحن بیستم ـ در برهان).

۲۹ـ کین ایرج: و کینهٔ ایرج. (لحن نوزدهم ـ در برهان).

۳۰ـ باغ شیرین: «خسروپرویز زمانی به شیرین وعده کرد که کاخی برای او بسازد که در آن جویهای شراب روان باشد، ولی چون زمانی گذشت خسرو وعدهٔ خود را فراموش کرد، شیرین باربد را مأمور کرد تا به وسیله‌ای شاه را به وفای عهد یادآور شود. باربد هم با ساختن دستگاه «باغ شیرین»، خسرو را به یاد آورد. شاهنشاه ساسانی کاخ را برای شیرین به همان طرزی که قول داده بود، ساخت». (دکتر خانبابا بیانی، اثر پیشگفته، ص ۱۸۲). (لحن چهارم ـ در برهان).

بقیهٔ الحان زمان ساسانیان

برخی از الحانی که ذیلاً نام می‌بریم در فرهنگ برهان قاطع جزو سی لحن باربد

قلمداد شده‌اند از قبیل «آیین جمشید» که «برهان» آن را لحن دوّم از سی لحن باربد می‌داند، ولی چون ما فهرست سی لحن باربد را بر اساس گفتهٔ نظامی ترتیب داده‌ایم و در کلام نظامی هم آیین جمشید نبود لذا این قبیل الحان را در اینجا در فهرست عمومی الحان زمان ساسانیان آورده‌ایم.

ضمناً پاره‌ای از نام‌ها که محتاج به توضیح بود جلوی آنها در بین پرانتز شماره‌گذاری کرده‌ایم و به ترتیب این شماره‌گذاری در پایان این قسمت توضیحات لازم آمده است.

۱ـ آیین
۲ـ آرایش.
۳ـ ارجنه.
۴ـ ارغن.
۵ـ آزادوار.
۶ـ اشکنه.
۷ـ افسربهار.
۸ـ افسر سگزی.
۹ـ انگبین.
۱۰ـ اوج.
۱۱ـ با خرز
۱۲ـ باد نوروز.
۱۳ـ باده (پردهٔ ـ).
۱۴ـ بارورزنه.
۱۵ـ باغ سیاوشان.
۱۶ـ باغ شهریار.
۱۷ـ بانگ عنقا.
۱۸ـ بستان شیرین.
۱۹ـ بسته.
۲۰ـ بسکنه.
۲۱ـ بند شهریار.
۲۲ـ بهار بشکنه.
۲۳ـ بهمن.
۲۴ـ بهمنجه.
۲۵ـ پالیزان.
۲۶ـ پنجه کبک‌دری.
۲۷ـ پیکر گرد.
۲۸ـ تخت اردشیر.
۲۹ـ تکاو.
۳۰ـ تیزی با خرز.
۳۱ـ تیزی راست.
۳۲ـ تیف گنج.
۳۳ـ جامه‌دران.
۳۵ـ چغان.
۳۶ـ چغانه (پردهٔ ـ).
۳۷ـ چکاوک (چکاو).
۳۴ـ چکک.
۳۸ـ چکوک.
۳۹ـ خارکش.
۴۰ـ خارکن.
۴۱ـ خانه عنقا.
۴۲ـ خرّم (پردهٔ خرّم).
۴۳ـ خرنای.
۴۴ـ خسروانی.
۴۵ـ خماخسرو.
۴۶ـ داد آفرید.
۴۷ـ داد آفرین.
۴۸ـ در غم.
۴۹ـ در غم افسر سگزی.
۵۰ـ دل‌انگیزان (لحن ـ).
۵۱ـ دنه.
۵۲ـ دیرسال (پردهٔ ـ).
۵۳ـ دیف رخش.
۵۴ـ دیو رخش.
۵۵ـ راح (راح روح).
۵۶ـ راست (پردهٔ ـ).
۵۷ـ راست (راه ـ).
۵۸ـ رامشخوار.
۵۹ـ راهوی.
۶۰ـ رباب.
۶۲ـ روح (راه روح).
۶۱ـ روشن چراغ.
۶۳ـ رُهاوی.

۶۴ـ زاغ.
۶۵ـ زلزل (لحن).
۶۶ـ زنبور (پردهٔ ـ)
۶۷ـ زنگانه.
۶۹ـ زیرافکن.
۶۸ـ زیرافکند.
۷۰ـ زیر بزرگان.
۷۱ـ زیر خرد.
۷۲ـ زیر قیصران.
۷۳ـ زیر و ستا.
۷۴ـ سازگری.
۷۵ـ سبز بهاری (سبزهٔ بهار).
۷۶ـ سپهبدان.
۷۷ـ ستا.
۷۸ـ ستاه.
۷۹ـ سرانداز.
۸۰ـ سرکش (پردهٔ ـ).
۸۱ـ سرود پارسی.
۸۲ـ سرو ستاه.
۸۳ـ سروناز.
۸۴ـ سبوارتیر.
۸۵ـ شادباد.
۸۶ـ شاد زود.
۸۷ـ شاورد.
۸۸ـ شایورد (شادورد).
۸۹ـ شباب.

۹۰ـ شنحج.
۹۱ـ شهرروذ.
۹۲ـ شیشم.
۹۳ـ عشاق (پردهٔ ـ).
۹۴ـ قالوس (قالوسی).
۹۵ـ قلندر (راه ـ).
۹۶ـ قمری (پردهٔ ـ).
۹۷ـ قیصران.
۹۸ـ کاسه‌گر (قول کاسه‌گری).
۹۹ـ کاویزنه (گاویزنه).
۱۰۰ـ کبک‌دری.
۱۰۱ـ کسری.
۱۰۲ـ کیخسروی.
۱۰۳ـ گل (راه ـ).
۱۰۴ـ گلزار.
۱۰۵ـ گل‌نوش (نوای ـ).
۱۰۶ـ گنج فریدون.
۱۰۷ـ گنج دار.
۱۰۸ـ گنج عروس.
۱۰۹ـ گنج کاوس (گنج گاو).
۱۷۰ـ لبینا.
۱۱۱ـ لیلی (پردهٔ ـ).
۱۱۲ـ ماوراءالنهری (راه ـ).
۱۱۳ـ مجلس افروز.
۱۱۴ـ مشکمالی.
۱۱۵ـ مشکمویی.

۱۱۶ـ مشکویی.
۱۱۷ـ مویه‌زال.
۱۱۸ـ مهربانی.
۱۲۰ـ مهرگان بزرگ.
۱۲۱ـ مهرگان خردک(کوچک).
۱۱۹ـ مهرمانی.
۱۲۲ـ می بر سر بهار.
۱۲۳ـ نار شیرین.
۱۲۴ـ نای.
۱۲۵ـ نخچیر گاو.
۱۲۶ـ نغمهٔ عنقا.
۱۲۷ـ نوبهاری.
۱۲۸ـ نوروز بزرگ.
۱۲۹ـ نوروز خارا.
۱۳۰ـ نوروز خردک.
۱۳۱ـ نوروز کیقبادی.
۱۳۲ـ نوش باد.
۱۳۳ـ نوش باده.
۱۳۴ـ نوش لبینا.
۱۳۵ـ نوش لبیعا.
۱۳۶ـ نهاوندی.
۱۳۷ـ نیم راست.
۱۳۸ـ نوشینه.
۱۳۹ـ ورشان.
۱۴۰ـ هفت گنج.
۱۴۱ـ یاقوت (پردهٔ ـ).

«۱» جامه‌دران را در فرهنگها به صورت «ره‌جامه دران» و «راه جامه‌دران» نوشته‌اند و

هر دو صحیح است زیرا «ره» مخفّف «راه» و به معنی نغمه و آهنگ است. جامه‌دران در ردیف امروز موسیقی ایران هم هست و آن را منسوب به نکیسا نوازندهٔ چنگ در دورهٔ ساسانی می‌دانند. برهان قاطع می‌نویسد: «صوتی است از تصنیفهای نکیسای چنگی، گویند این صوت را چنان نواخت که حضّار مجلس همه، جامه‌ها بر تن پاره پاره کردند و مدهوش گردیدند. بنابراین بدان نام مرسوم شد».

«۲» خسروانی، که در موسیقی امروز ایران هم وجود دارد و به صورت گوشه‌ای در دستگاه ماهور و راست پنجگاه نواخته می‌شود (عدّه‌ای در بیات ترک هم می‌نوازند)، در موسیقی قدیم ایران دو معنی داشته است:

معنی اوّل همان است که در شرح زندگی باربد ذکر شد و آن نوعی آهنگ است که بر روی نثر ساخته می‌شده، در آن شعر به کار نمی‌رفته. مرحوم استاد خالقی در این مورد می‌نویسد: «به هر حال چنین تصّور می‌رود که خسروانی یک نوع اشعار هجایی بوده که تعداد هجاها با سیلابهای هر مصراع از آهنگ پیروی می‌کرده، از جهت سجع و قافیه بی‌شباهت به ترانه‌های امروزی نبوده است؛ زیرا که ترانه‌ها و سرودهای کنونی هم اگر بدون آهنگ خوانده شود اغلب به شکل نثری مسّجع جلوه می‌کند، در صورتی که شاعر در رعایت تمام نکات شعری مانند وزن و قافیه و مطلب ظریف اهتمام را مبذول می‌دارد».[۱]

در قابوسنامه نیز آنجا که در باب سی و ششم، تحت عنوان «در آیین و رسم خنیاگری»، می‌گوید: «اوّل دستان خسروانی زنند و آن از بهر مجلس ملوک ساختند»، اشاره به همین معنی کلمه خسروانی است.[۲]

امّا معنی دوّم خسروانی، دستگاه است. چنانکه آقای ملّاح می‌نویسند:

«... در اواخر قرن چهارم میلادی یعنی قبل از اینکه یونانیها به موسیقی خود از نظر علمی سامانی بدهند، در ایران الحان موجود از لحاظ پرده‌های سازنده مطالعه شد و آنهایی را که از لحاظ پرده‌های سازنده همسان بودند، در واحدی مستقل قرار دادند، بدین‌ترتیب هفت واحد به دست آمد که به آنها خسروانی گفتند و برای هر یک نامی ابداع کردند. بعد از اسلام، بدون در نظرگرفتن منطقی که موجب پیدایی هفت خسروانی

(۱) خالقی، روح‌الله، موسیقی ایران، ص ۱۰.

(۲) عنصرالمعالی کیکاوس‌بن اسکندر قابوس، قابوسنامه، به اهتمام غلامحسین یوسفی، چاپ هشتم، انتشارات علمی و فرهنگی، ص ۱۹۳.

شد، به تناسب ۱۲ ماه سال... هفت خسروانی را تبدیل به ۱۲ عدد کردند و عنوان آن را "مقام" نهادند».در مورد نام این هفت خسروانی؟ آقای ملّاح بدان اشاره‌ای نکرده‌اند، مسعودی در مروج الذهب می‌نویسد.ایرانیها الحان و دستگاههایی چند اختراع کردند که بدان نواهای خسروانی گویند (الطرق المولکیه) که شماره آنها به هفت می‌رسد بدین قرار: سکاف، مادار و سنان، سائیکاد، سیسوم، جوبران». آقای دکتر بیانی در شرح این مطلب می‌نویسند: «مورّخ نام دو دستگاه را پیدا نکرده، جای آنها را خالی گذاشته. دستگاه «سیسوم» را منوچهری «شیشم» ذکر نموده، «سائیکاد» شاید «شایگان» باشد که در برهان قاطع آن را نام یکی از گنجهای خسرو پرویز آورده است. دستگاه «سکاف» را می‌توان به آوازهٔ «سوکافه» که به معنای مضراب آمده است مطابقت داد. معنای «ماداروسنان» معلوم است آن را به «مادروستان» که نام محلی میان بغداد و میدان نزدیک حلوان است تعبیر نمود».(۱)

کریستنسن در کتاب «ایران در زمان ساسانیان» (ترجمه رشید یاسمی) می‌نویسد:

«ثعالبی اختراع خسروانیات را به باربد نسبت داده، می‌گوید: در این زمان هم مطربان در بزم ملوک و سایر مردمان می‌نوازند و کلمه خسروانی بر یک دستان اطلاق نمی‌شده است».

»عوفی از نوای خسروانی نام برده است و ظاهراً منظورش همان هفت دستگاه شاهانه است که مسعودی آن را "الطرق الملوکیه" نامیده است».

غالباً خسروانی را با کلمات «نوا» و «راه» و «لحن» و «دستان» ترکیب کرده‌اند و به صورت «نوای خسروانی» و «راه خسروانی» و «لحن خسروانی» و «دستان خسروانی» آورده‌اند بی‌آنکه اختلاف آنها را دقیقاً ذکر نمایندد.

«۳» «در غم بر وزن شلغم... و نام نغمه‌ای باشد از موسیقی که شنیدن آن غم و الم را از دل بیرون کند». (برهان قاطع).

«۴» سیوارتیر، بر وزن دیوارگیر. «چه بسا سیوار همهٔ نغمهٔ "کبک‌دری" باشد که در شمار آهنگهای ساسانی ضبط گردیده».(۲)

«۵» شایورد، «بر وزن لاجورد به معنی شادورد است که... نام گنج هفتم است از

---

(۱) بیانی، ابر پیشگفته، صص ۱۸۲ ـ ۱۸۱.

(۲) ملکی، ایرج، شاه خسرو و ردیک قبادی، مجله موسیقی، دورهٔ سوّم، ش ۹۰ ـ ۸۹، ص ۲، پانویس ۵۸.

گنجهای خسروپرویز و نام پرده‌ای هم هست از موسیقی». (برهان قاطع).

شادرود، «بر وزن لاجورد... و نام گنج هفتم است از جملهٔ هشت گنج خسروپرویز و نام پرده‌ای است از موسیقی» (برهان قاطع).

«۶» کیخسروی، «نام لحنی است که بر سی لحن باربد افزوده‌اند، چه به قول بعضی سی و یک لحن است». (برهان قاطع).

سازهای موسیقی زمان ساسانیان

به نقل از گفته‌های تاریخ‌نویسان، نوشتهٔ شاهنامهٔ فردوسی و نقش‌های ظرفها و سنگهای آثار باستانی، می‌توان اسامی سازهای موجود در زمان ساسانیان را بدین شرح ذکر نمود:

نی، عود، نی مضاعف، زنگ، کنار،[۱] رنج،[۲] چنگ، غژک، چغانه یا قانون، ارغنون، تاس، دنبک، زیل،[۳] سورنای، دف، کرنا یا کارنای، رباب، ناکر یا نقاره، آنابال یا طبل.

انگیزهٔ پیشرفت موسیقی در دورهٔ ساسانی و بعد از آن

مهمترین علل پیشرفت موسیقی در زمان ساسانیان را می‌توان بدین شرح خلاصه نمود:

۱. مجلّل بودن دربار پادشاهان ساسانی.

۲. خوشگذران بودن بعضی از خسروان این دوره از قبیل خسروپرویز و بهرام گور که موسیقی را به منظور خوشگذرانی تقویت می‌کردند.

۳. در زمان ساسانیان اعراب به ایران مسلّط شدند و در بین آنان علاقمند به موسیقی زیاد بود و آنها نیز موسیقی را تقویت می‌کردند به طوری که در زمان بیشتر خلفای اسلامی موسیقی‌دانان ارزش زیادی داشتند و در مجالس آنها هنرنمایی می‌کردند (البتّه بعضی از خلفا علاقه‌ای به موسیقی نشان نمی‌دادند).

علاوه بر اینکه موسیقی ایران بر روی موسیقی عربی تأثیر زیادی داشت، آثار زیادی از موسیقی زمان ساسانی در آهنگهای ارمنستان نیز دیده می‌شود، به طوری که یک

---

(۱) کَنار، به معنی سنتور است.

(۲) رنج، سازی است که هفت سیم داشت و در خراسان قدیم معمول بود.

(۳) زیل، نوعی چنگ است.

سلسله از پرده‌های موسیقی ارمنی را «خسرو آیین» می‌نامند. از قرار معلوم خسرو رامشگری به نام «سرکیس هوروم» داشته است که ارمنی بوده، شاید همین امر باعث شده است که موسیقی ارمنستان تحت تأثیر موسیقی ایرانی قرار گرفته باشد.

موسیقی دورهٔ بعد از اسلام تا مشروطیّت

بعد از ظهور اسلام و انقراض شاهنشاهی ساسانیان، تمدّن ایرانی به کشورهای عربی راه یافت، ولی رنگ عربی به خود گرفت و سعی بسیار شد ریشه‌های ایرانی آن انکار شود و یا لااقل در بوتهٔ فراموشی افتد. در این گفتار ما فقط به بررسی موسیقی می‌پردازیم و از بحث در سایر زمینه‌ها خودداری می‌کنیم.

به شهادت خود اعراب[1] و به استناد تحقیقات پژوهندگانی چون، هِنری جورج فارمر، تا قبل از اسلام جز «حدی»[2] که شتربانان می‌خواندند و «نصب» (بر وزن مغز) که نوعی رجز بود، موسیقی دیگری در میان اعراب وجود نداشت. آلات موسیقی آنان نیز محدود و بسیار ساده بود.

به روایت صاحب «شرح العیون فی شرح رسالة ابن‌زیدون» نخستین فرد عرب که از موسیقی ایران و هنر «بربط» نوازی بهره گرفت «نصربن حارث‌بن کلده» بود که نواختن این ساز را به مردم مکّه آموخت. او خود نوازندگی «عود» را در حیره (شهری در نزدیکی فرات و تحت حکومت افراد برگزیدهٔ شاهان ساسانی) آموخت.

پس از استیلای مسلمانان بر ایران و آمیزش دو فرهنگ ساسانی و عرب رغبت اعراب به موسیقی ایرانی پیوسته زیاد می‌شد و از میان ایشان افراد بسیاری این موسیقی را در قالب اشعار و آهنگهای خود تداوم بخشیدند و سازهای ایرانی که کاملترین سازهای آن روزگار بود، جانشین سازهای ناقص عربی شد.

نفوذ تمدّن ایرانی در بین اعراب روزافزون بود و دستگاه خلافت مملّو از ایرانیانی

---

(۱) رجوع شود به: «ایران گاهوارهٔ دانش و هنر ـ هنر موسیقی روزگار اسلامی» اثر پر ارزش «محمدعلی امام شوشتری».

(۲) حدیٰ به ضمّ (ح) بر وزن (جدا): «سرودی که شتربانان عرب سرایند شتران را تا تیزتر روند». (لغت‌نامهٔ دهخدا).

شده بود که هر یک در زمینه‌ای دارای بالاترین شایستگی‌ها بودند و از میان ایشان کسانی بازماندهٔ میراث فرهنگی ساسانی را به زبان عربی در آوردند ولی تا آنجاکه می‌شد از ذکر سرچشمهٔ کارهای خود سرباز می‌زدند تا مبادا خلفا که دشمن ایران و ایرانی بودند بر آنان خشم گیرند. خود عربها نیز تمام ستده‌های خویش از فرهنگ و هنر ساسانی را به عنوان کار نو عرضه داشتند. برای درک این مطالب باید نکتهٔ تاریخی زیر را در نظر داشته باشیم:

به طور کلّی پیامبر گرامی اسلام و فرزندان و جانشینان واقعی وی برای ایران و ایرانی ارزش و احترام فوق‌العادّه‌ای قایل بودند. مولیٰ علی که اوّلین جانشین واقعی پیغمبر بود، زبان پهلوی ساسانی را خوب می‌دانست و آنچنان به ایرانیان ارج می‌گذاشت که دشمنان خاندان پیغمبر تنها ایرادی که به علی(ع) گرفتند طرفداری او از ایرانیان بود. در زمان عُمر که بیت‌المال (وزارت دارایی آن زمان) به دست علی(ع) بود، تمام کارکنان بیت‌المال را از میان ایرانیانی که عربی می‌دانستند انتخاب کرده بود. وی می‌فرمود: ایرانیان هم با اطّلاعند و هم راستگو و با امانت.

در جنگ «جلولا» علی از قبول فرماندهی سپاه اعراب خودداری کرد و این را نیز دلیل دیگری بر جانبداری او از ایرانیان دانسته‌اند. در همین جنگ بود که فرمانده سپاه عرب (قعقاع‌بن عمرو) تصمیم گرفت اسیران ایرانی را که حاضر نبودند اسلام بیاورند، به بهانه اینکه اهل کتاب نیستندد گردن بزنند. ولی سرور آزادگان مولی علی مانع او شد و فرمود: «ایرانیان هم اهل الکتاب هستند و کتاب دینی دارند و من کتاب دینی ایرانیان را دیده، هم خوانده‌ام. همان گونه که تورات و انجیل را خوانده‌ام».[۱] گر چه در قرآن اسمی از کتاب دینی ایرانیان نیست ولی علی(ع) که قرآن ناطق بلکه خود قرآن بود، تأیید فرمود که کتاب دینی ایرانیان کتابی است آسمانی و به این ترتیب مانع گردن زدن اسیران ایرانی شد.

بعد از فتح ایران نیز علی(ع) بسیار کوشید که عُمر را از سوزاندن کتابخانه‌های ایران منصرف کند ولی عُمَر با تفسیر غلطی از یک آیه که می‌فرماید: «لا رَطْبٍ و لایَابِسٍ الّا فی کتابٍ مبین»[۲] دستور داد چندین هزار کتاب را در کتابخانه‌های ایران سوزاندند و از این

(۱) رودلف ژایگر، زندگی پر افتخار علی، ترجمه ذبیح‌اللّه منصوری، ص ۷۳ - ۷۲.
(۲) سورهٔ انعام، آیهٔ ۵۹.

راه بزرگترین لطمه را به جهان علم و هنر وارد آورد. استدلال نابخردانهٔ عمر این بود که به موجب آیهٔ مزبور همه چیز از تَر و خشک در قرآن هست، پس با در دست داشتن قرآن دیگر احتیاجی به کتب دیگر نیست.

حال آنکه علی(ع) می‌فرمودند: «مفهوم کتاب مبین یعنی مجموع دانستنیهای نوع بشر».(۱) پس باید همهٔ کتابها را حفظ کرد. ارادت ایرانیان به خاندان پیغمبر چنان بود که «قبل از سقوط مداین، دانشگاه گندی‌شاپور از علی(ع) دعوت کرد برای تدریس به آنجا برود و علی هم می‌خواست عازم ایران شود» که جنگ عرب و ایران پیش آمد و مانع شد.(۲) باری! فرزندان گرامی علی نیز به ایران و ایرانی علاقه‌ای خاص داشتند و ایرانیان نیز به همچنین. از این‌رو غاصبینِ خلافت که ایرانیان را بزرگترین سدّ راه کج و نادرست خود می‌دانستند سعی کردند ایرانیان را منکوب و مغلوب سازند.

نتیجهٔ این بحث اینکه: ایرانیانی که تمدّن ساسانی را به عربها انتقال دادند اغلب ناچار بودند، همانطور که گفته شد، اصل و تبار ایرانی کارها و آثار خود را پنهان دارند و همین باعث شده است که عدّه‌ای از غربیان، دانشمندان و هنرمندان بزرگ ایرانی را عرب تصّور نمایند. به هر تقدیر، در مورد موسیقی که مربوط به بحث ما است می‌توان گفت: موسیقیدانان برجسته‌ایی که اکثراً عرب معرفی شده‌اند، یا ایرانی بوده‌اند و یا دست پرورده و شاگردد مکتب موسیقی و موسیقیدانان ایرانی.(۳)

بر اساس این توجیه، اینک به ذکر نام موسیقیدانان ایران بعد از اسلام و مختصری از شرح حالشان می‌پردازیم:

الف ـ نام موسیقیدانان دورهٔ اسلامی:

(در قرن اوّل هجری به این نام‌ها می‌توان اشاره کرد):

۱ـ نشیط: مرحوم خالقی در کتاب «موسیقی ایران» (ص ۱۳) دربارهٔ وی می‌نویسد: «از جمله موسیقیدان‌های ایرانی یکی نشیط فارسی (متوفی ۸۰ ه.) است که از موالی عبداللّه‌بن جعفربن ابی‌طالب بوده». نشیط فارسی از پیشگامان و به وجود آورندگان موسیقی عربی بوده، موسیقیدانان عرب از «ابن‌سریج و جمیله و معبد و غرة‌المیلا و

---

(۱) همانجا، ص ۷۱. (۲) همانجا، ص ۷۰.

(۳) امام شوشتری، اثر پیشگفته، ص ۸۰ تا ۸۲.

دیگران همه از نشیط موسیقی آموخته‌اند».[۱]

۲ـ ابن محرز: (به ضّم میم و کسر راء بر وزن مشکل). در کتاب «ردیف موسیقی ایران»، آقای دکتر برکشلی (ص ۳) می‌نویسند: «مسلم‌بن محرز فرزند یک اسیر ایرانی... نزد ابن مسجح درس گرفته، و مانند استاد خود به ایران مسافرت نموده، اطّلاعات خود را کامل کرده است و در مراجعت، به اصلاح و تکمیل موسیقی عرب پرداخته...». در لغت‌نامهٔ دهخدا دربارهٔ او چنین آمده: «ابوالخطاب مسلم‌بن محرز، اصلاً ایرانی بود و در حجاز می‌زیست و سیاحت شام و یاران کرد. در اوایل اسلام او به خنیاگری مشهور گشت و اشعار عرب را با آهنگهای نواحی مختلفه تطبیق داد و خود نیز آهنگها اختراع کرد. او با سران و بزرگان رابطه نداشت. الحان او را کنیزکی از آنِ یکی از دوستان او اشاعت داد».

۳ـ حکم‌الوادی: به فتح حاء و کاف، بر وزن قلم؛ از موسیقیدانان ساکن مدینه که اصلی ایرانی داشته، یکی هم حکم‌الوادی است که آوازخوان و دایره‌نواز ماهری بوده‌است.[۲]

۴ـ عمرالوادی: به ضّم عین و فتح میم. عمربن داودبن راذان، مهندسی بود ایرانی، و اهل مدینه که شاگرد حکم‌الوادی و نیز تنی چند از آوازخوانان مکّه بود و در موسیقی به پایه‌ای بلند رسید.[۳]

۵ـ سائب خاثر: ساکن مدینه و فرزند یک اسیر ایرانی بود. وی در ابتدا «بدون همراهی ساز می‌خوانده، برای نگهداری ضرب با چوب بر زمین می‌نواخته است. بعدها نواختن عود را آموخته؛ صاحب اغانی او را نخستین کسی می‌داند که همراهی آواز با ساز در موسیقی عرب معمول نمود.[۴]

در قرن اول هجری، عدّه‌ای از موسیقیدانان عرب هم بوده‌اند که همگی نزد ایرانیان موسیقی آموخته، برای تکمیل هُنر خود اکثراً به ایران نیز سفر کرده بودند. از بین آنها این اسامی را می‌توان شمرد:

ابن‌سریج، جمیله، طویس (عیسی‌بن عبدالّله، ملقّب به عبدالنّعیم)، عبدالملک معروف به غریض، یونس‌بن سلیمان معروف به یونس کاتب، ابوعثمان سعیدبن مسجح ملقّب به ابن مسجح، معبدبن وهب.[۵]

---

(۱) همان، ص ۶۸.
(۲) همانجا، ص ۷۷.
(۳) ایضاً، ص ۷۸.
(۴) دکتر مهدی برکشلی، ردیف موسیقی ایران، ص ۳.
(۵) برای کسب اطّلاع بیشتر درباره زندگی و کار این موسیقیدانان دست پرورده ایرانیان، رجوع شود به «ایران گاهواره دانش و هنر» اثر محمّدعلی شوشتری (صفحات ۷۲ ـ ۶۰).



(در قرن دوّم هجری آثار رونق اجتماع و تمدّن اسلامی پدیدار شد و موسیقیدانان بزرگی ظهور نمودند که در ذیل به آنها اشاره می‌کنیم):

۶ـ یحییٰ مکی: ابتدا در حجاز می‌زیست و از خدمتگزاران امویان بود. سپس به بغداد و به دستگاه خلافت وابسته شد و مابقی عمر ۱۲۰ سالهٔ خود را در آن دیار زیست و به حجاز بازنگشت، وی کتابی حاوی چندین هزار ترانه نوشت و به طاهرذوالیمینین اهدا کرد ولی بعدها نادرستی‌هایی در آن کتاب دیده شد از جمله اینکه بسیاری از آهنگهای ساختهٔ خود را به دیگران منسوب کرده بود.

۷ـ ابراهیم موصلی (ارگانی): (۱۲۰ ـ ۱۸۸ ه‌.ق). ابراهیم‌بن ماهان‌بن بهمن‌الموصلی، پسر «ماهان» بود و این ماهان متولّد ارگان از شهرهای فارس بود که از ستم حکمرانان اموی زادگاه خود را ترک کرد و به کوفه مهاجرت نمود.

ابراهیم پسر ماهان، به سال ۱۲۵ هجری (۸۰۹) م. در کوفه به دنیا آمد. ابراهیم را در ابتدای جوانی به تحصیل دبیری واداشتند، ولی او که آوازی خوش داشت آرزوی خانواده‌اش را بر نیاورد و به موصل گریخت و لقب موصلی نیز از همان وقت بر او ماند. ابراهیم سپس به ری رفت و مدّتها در آنجا ماند و در تکمیل هنر خود کوشید. سپس برای استفاده از محضر «جوانویه»، موسیقی‌دان بزرگ زردشتی، به «ابله» Obolla که از بنادر خلیج فارس بود رفت «و مدّتی در خانهٔ او ماند و از جوانویه و شاگردان او در هنر موسیقی بهره‌ها گرفت... سرانجام آوازه موسیقی‌دانی او به گوش «مهدی عبّاسی» رسید و مهدی او را به بغداد فراخواند و چون به پایتخت رسید، رفته‌رفته در دستگاه خلافت جایگاه والایی به دست آورد که همپایه پایگاه باربد در دربار خسروپرویز بود».(۱) ابراهیم ماهانه ده هزار درهم مقرّری داشت و این به غیر از پاداشهایی بود که گاه‌گاه دریافت می‌کرد و رقم آن را تا سیصد هزار درهم گفته‌اند.

«ابراهیم قوّهٔ سامعهٔ دقیقی داشت و بین سی... عودنواز اگر یکی از سیم‌ها ناکوک بوده، فوراً نقص را تشخیص می‌داده. گویند ابراهیم نهصد نغمهٔ موسیقی ساخته، که

---

(۱) امام شوشتری، اثر پیشگفته، ص ۸۵ ـ ۸۴.

پسرش اسحق در میان این الحان سیصد نغمه را شاهکار پدر خود دانسته و سیصد نغمه را متوسط و سیصد نغمهٔ دیگر را عادی تشخیص داده».(۱)

ابراهیم نخستین کسی بود که در عراق شعر عرب را به آهنگ ایرانی آراست.

۸ـ منصور زلزل: منصوربن جعفربن زلزل رازی نیز ایرانی و برادر زن ابراهیم موصلی بود و وی را هنگام آوازخوانی با بربط که در نواختن آن تسلّطی بی‌نظیر داشت همراهی می‌کرد. زلزل «نخستین کسی است که بربط‌های شبوط مانند را ساخته است. منصور از جوانمردان بوده، از پولهایی که بدست می‌آورده، به بینوایان و همسایگان می‌داده است. آب انبار زلزل در بغداد از موقوفات او بوده است».(۲)

(منظور از بربط شبوط مانند، بربطی است که کاسه یا شکم آن بزرگتر از حدّ معمول و شبیه به یک نوع ماهی معروف به شبوط بوده است).

۹ـ اسحق موصلی: (۱۵۰ ـ ۲۳۵ ه.ق). فرزند ابراهیم ارگانی موصلی بود و در علم و ادب و موسیقی مهارتی تام داشت. موسیقی را از پدر هنرمند خود و نیز از منصور زلزل و استادان دیگر بیاموخت. مقام وی در موسیقی به حدّی رسید که صاحب اغانی او را «به دریا و موسیقی‌دانهارا به جویها و نهرها تشبیه کرده، وی را در موسیقی صاحب سبکی خاص دانسته... گویند اسحق آن چنان خوب از کیفیات ابعاد و پرده‌های موسیقی اطّلاع داشته که قطعات موسیقی خیلی مشکل را روی عود ناکوک می‌نواخته است و این را دلیل بر دقت قوّه سامعه و مهارت انگشتان و آشنایی زیاد او به عود دانسته‌اند».(۳) الحق برای اینکه بتواند هر نوع آهنگی را روی هر بربط ناکوکی بنوازد ده سال ریاضت تمرین برخود هموار نمود. صاحب اغانی در این باره از زبان وی چنین نقل می‌کند: «با خود می‌گفتم نباید باربد در این زمینه از من برتر باشد. پس این هنر را بیش از دَه سال دنبال کرم تا هر گروه از هر راه را خوب شناختم و دانستم نغمهٔ(۴) آن چیست. و سرآغاز همه نغمه‌ها را از بم و زیر شناختم و دانستم هرکدام با آن دیگری در کجا یکی می‌شود و هم گروه است و جای دستانها (= پرده‌ها)ی همهٔ آوازها را خوب دانستم».(۵)

اسحق نوشته‌های بسیاری در موسیقی داشته که برخی از آنها در شرح زندگانی و آثار

---

(۱) خالقی، روح‌الّله، موسیقی ایران، ص ۱۶. (۲) امام شوشتری، اثر پیشگفته، ص ۸۶.
(۳) خالقی، روح الّله، همان، ص ۱۶.
(۴) نغمه در اصطلاح قدما به معنی «صدای موسیقی» یا «نت» است.
(۵) امام شوشتری، اثر پیشگفته، ص ۴۳.

بزرگان موسیقی عرب، همچون معبد و ابن‌مسجح و تعدادی نیز در زمینه اصول و قواعد موسیقی بوده. متأسفانه از کتابهای وی چیزی در دست نیست.

۱۰-زریاب: ابوحسن علی‌بن نافی، متوفی ۲۴۶ ه. ق، موسیقیدان ایرانی اهل فارس و از شاگردان ممتاز اسحق موصلی و یکی از برجسته‌ترین خوانندگان و موسیقیدانان و نوازندگان عود دورهٔ هارون‌الرّشید بود. به ابتکار او تار پنجمی به تارهای چهارگانه عود (بم، مثلث، مثنی، زیر) افزوده شد که بر آن نام «حاد» نهاد.(۱)

حسادت استادش بر شگفتی بودن قریحه و استعداد او و بر اَرج و قُربش نزد خلیفه هارون‌الرّشید، او را ناگزیر از ترک بغداد کرد. زریاب چندی در افریقای شمالی زیست، پس از آن به آندلس رفت و چندی نیز در قرطبه به سر بُرد. در موسیقی آندلسی صاحب ابداعات و موازین مخصوصی بود و فی‌الواقع می‌توان گفت موسیقی آندلسی را پایه‌گذار شد. در علوم نجوم و جغرافیا نیز صاحب‌نظر بود. مشهورترین اثرش «فی‌الاغانی» است.



(در قرون سوّم و چهارم هجری می‌توان از این موسیقیدانان نام برد):

۱۱-احمدابن الطیب السرخسی: (متوفی ۲۸۶ ه. ق)، دهخدا دربارهٔ او می‌گوید: حکیمی بوده ایرانی از مردم سرخس و از قول ابن‌ابی اصیبعه می‌افزاید: «او ابوالعباس احمدبن محمدبن مروان السرخسی است... و از پیوستگان و شاگران کندی و نزد او درس خوانده... و در علم نحو و شعر یگانه است».

ابن‌ندیم دربارهٔ او می‌نویسد: «در اول معلّمی خلیفه معتضد داشت و سپس ندیم و صاحب سر او گشت و در آخر برای افشای رازی، به امر معتضد محبوس و بعد مقتول شد».

سرخسی کتب و رسالات بسیاری نوشت که در میان آنها، آثاری در زمینه موسیقی نیز هست. به این شرح:

«کتاب الموسیقی الکبیر» در دو مقاله که به گفتهٔ ابن‌ابی اصیبعه «بی‌مانند است.» این کتاب دربارهٔ کلیّات موسیقی است. «کتاب الموسیقی الصغیر» که مختصری است دربارهٔ

---

(۱) ملّاح، حسینعلی، مجلّه موسیقی، دورهٔ سوم، ش ۱۱۷، صص ۲۵ الی ۲۷.

موسیقی.

«کتاب المدخل الی علم الموسیقی» که دربارهٔ تئوری مقدّماتی موسیقی است.

«اللّهو و الملاهی» را نیز به او نسبت داده‌اند. در آن راجع به غناء (آواز) و مغنین (آوازخوآنها گفتگو شده است. این سرخسی راکه در قرن سوّم هجری می‌زیسته، نباید با سرخسی دیگری که در قرن اوّل بوده اشتباه کرد. در مورد این، دهخدا چنین می‌نویسد:

«احمدابن محمّد سرخسی، مکنی به ابی‌العباس، متوفّی به سال ۸۶، طبیب و عالم ریاضی و حکمت؛ اوراست: کتاب الموسیقی الکبیر و الموسیقی الصغیر و... وکتاب نزهه‌الفکر الساهی فی‌المغنین و الغناء و المنادمة... وکتاب اللّهو و اللّعب...».

۱۲ـ زکریای رازی: ابوبکر محمدبن زکریابن یحیی رازی (۲۵۱ ـ ۳۱۳ ه. ق) دانشمند ایرانی که در ری به تحصیل فلسفه و ریاضیّات و نجوم و ادبیّات پرداخت و در نیمه راه عمر به تحصیل طبّ روی آورد. به گفتهٔ فارمر، در جوانی عود نواز بود. و باز به گفتهٔ فارمر، مشهورترین اثر وی دربارهٔ موسیقی کتاب «فی‌الجُمل الموسیقی» است.[۱]

۱۳ـ ابن خردادبه: ابوالقاسم عبیداللّه‌بن عبداللّه، جغرافی‌دان ایرانی (درگذشته به سال ۳۰۰ ه. ق) است. نیای او ابتدا زردشتی بوده، که به قول ابن‌ندیم توسط برمکیان اسلام آورد.

ابن خردادبه مدّتی در بخش‌هایی از ایران صاحب برید و خبر (رییس چاپار) بوده. کتاب مشهور او «المسالک و الممالک» که از معتبرترین آثار جغرافی آن زمان است ثمرهٔ همین دوره از زندگی اوست. ابن‌خردادبه موسیقی را از اسحق موصلی فراگرفته بوده است. نوشته‌های ابن‌خردادبه در زمینهٔ موسیقی عبارتست از:

آداب السماع، دربارهٔ چگونگی استماع موسیقی.

طبقات المغنین، دربارهٔ خوانندگان.

کتاب‌الندما و الجلساء، شرح‌حال نوازندگان و شطرنج‌بازان معروف.

اللّهو و الملاهی، رساله‌ای دربارهٔ انواع سازها و دستگاههای موسیقی ساسانی و شرح زندگی باربد و سرکش.[۲]

۱۴ـ فارابی: ابونصر محمّدبن محمّد (۲۶۰ ـ ۳۳۹). فارابی بزرگترین دانشمند قرن

---

(۱) رجوع شود به مجلهٔ موسیقی، دورهٔ سوّم، شمارهٔ ۱۲، صص ۶۳ و ۶۲.

(۲) رجوع شودد به لغت‌نامهٔ دهخدا و مجلهٔ موسیقی، دورهٔ سوّم، شماره ۱۲، ص ۶۱.

سوّم و چهارم هجری و در تمام علوم زمان خود استاد بود. در لغت‌نامهٔ دهخدا، به نقل از ابن‌ابی اصیبعه در عیون‌الانباء فی طبقات الاطباء، چنین آمده:

فارابی «از شهر فاراب است و آن شهریست از بلاد ترک در زمین خراسان». به عقیدهٔ عدّه‌ای از محقّقین و مورّخین، فاراب در قرن سوّم هجری از سرزمین‌های متعلّق به سامانیان بوده که عدّهٔ ایرانیان در آن زیاد؛ و نیز پدر ابونصر به جهت فرماندهی قشون، در آن خطهّ می‌زیسته.

ابن‌خلکان نیز دربارهٔ اصلیّت فارابی می‌گوید: «مولد و منشاء وی در شهر فاراب بوده است. پس از آن از آنجا نقل و سفرهای بسیار کرد تا به بغداد رسید و عربی را در بغداد آموخت در غایت اتقان».

باز در لغت‌نامهٔ دهخدا آمده: شمس‌الدین محمّدبن محمود شهر زوری در تاریخ‌الحکماء خویش بالصراحه ایرانی بودن ابونصر را متذکر شده، می‌گوید:

«پدر وی سردار لشکر بود و او از حرفهٔ پدر اعراض کرد و او را "معلّم ثانی" لقب دادند و معلّم اوّل ارسطو است و پس از او این لقب به دیگر حکیم داده نشد».

می‌گویند لقب معلّم ثانی به این جهت به او داده شد که «کتب ارسطو را تلخیص کرد و حدود علوم را از یکدیگر امتیاز داد». معروف است که امانت کتب ارسطو نزد او موجب توجّه و پرداختن وی به فلسفه گردید. عدّه‌ای نیز گفته‌اند که ابونصر در جوانی باغبانی می‌کرده، در همان وقت به فراگرفتن علوم مختلف مشغول بوده، این کار برای او با زحمت زیاد توأم بوده، زیرا او حتّی به چراغ شب دسترسی نداشته، از چراغ پاسبانان استفاده می‌برده است.

فارابی موسیقی را در بغداد اموخت و تکمیل کرد. وی، آنطور که خود گفته، «سماع طبیعی» ارسطو را چهل بار خوانده بوده. می‌گویند فارابی «اسبابی شبیه به قانون ساخته بود و بعضی می‌گویند همین قانون معمولی از اختراعات اوست». دربارهٔ توانایی فارابی در نواختن سازهای گوناگون نیز سخن‌ها گفته‌اند. به گفتهٔ ابن‌خلکان او روزی در محضر سیف‌الدوله علی‌بن حمدان چند تکّه چوب از جیب خود در آورده به هم پیوست و با آنها چنان نغمه‌ای پرداخت که جمعیّت به خنده افتاد. پس از آن آهنگی ساز کرد که همه گریستند و سرانجام با آهنگی دیگر همه را در خواب کرد. حال روشن نیست این اسباب چگونه سازی بوده است و آیا ساختهٔ خود فارابی بوده، بعدها ناشناخته مانده یا اینکه یکی از سازهای متداول زمان بوده، به هر حال نام و مشخصّات آن روشن نیست و حتّی

نمی‌توان گفت این روایت تا چه اندازه با حقیقت وفق می‌دهد. امّا نکته‌ای که از آن می‌توان و باید استنباط و تذکار کرد این است که در آن روزگاران غرض از موسیقی تغییر و تصرف در روح و روحیّات بوده، متأسّفانه در روزگار ما این غایت و هدف به کلّی فراموش شده است. از این رو برای هر محقّقی همواره این سؤال پیش می‌آید که: بشر تحت چه شرایطی آمادگی و صلاحیّت دریافت مجدّد این جنبه از موسیقی را به دست خواهد آورد. (این بحث خواستار مجالی دیگر است، پس این سخن بگذار تا وقت دگر).

در اینکه فارابی در تکمیل انواع سازها کوشیده، شکّی نیست و پرده‌بندی تنبور خراسانی نمونه‌ای از آن است. در آثار فارابی بسی اشاره‌ها به موسیقی ساسانیان، سازهای آن زمان، نواها و اصطلاحات موسیقی آن روزگار رفته است. بی‌تردید فارابی در نواختن عود و شاید سازهای دیگری چیره‌دست و نیز نظرپرداز گرانمایه‌ای بوده است. گواهی دانش عمیق او در موسیقی آثاری است که در این زمینه از او بر جای مانده. این آثار به شرح زیرند: کتاب «الموسیقی الکبیر» مهمّ‌ترین اثر او در زمینهٔ موسیقی است و خود شامل دو کتاب بوده که از آن دو، فقط نخستین کتاب باقی است و سراسر در باب اصول و مبانی موسیقی و آهنگ‌سازی از دیدگاه علمی است. در این کتاب از وزن در موسیقی، صوت، فواصل موسیقی، آهنگسازی و عقاید فلاسفه دربارهٔ موسیقی سخن رفته است. درکتاب دیگر فارابی موسوم به «المدخل الی صناعة الموسیقی» باز در مورد صوت، فواصل موسیقی و قواعد موسیقی بحث شده است.

کتاب فی الاحصاء الایقاع.

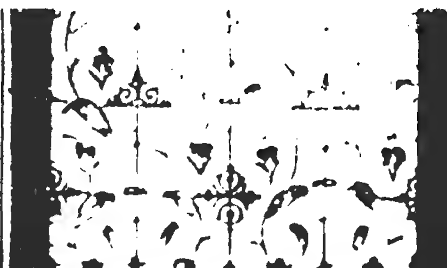
کلام له فی النعلة مضافاً الی الایقاع: درباره اوزان موسیقی است.

کتاب «الموسیقی»، بحث در باب سازها، پرده‌ها و رموز علمی و فنّی موسیقی است.

درکتاب «احصاءالعلوم» نیز بخشی به موسیقی تخصیص یافته‌است.

پایان زندگی فارابی، به دو گونه نوشته شده: به گفته شهرزوری، روزی دزدان راه بر فارابی و یارانش می‌بندند و فارابی در جدال با آن راهزنان کشته می‌شود. ولی ابن‌خلکان و چند نفر دیگر گفته‌اند که او در دمشق و در ۸۰ سالگی به مرگ طبیعی درگذشت و سیف‌الدوله «لباس صوفیانه پوشید و با چهار غلام بر او نماز خواند».

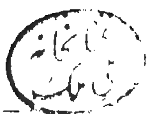
اشاره‌ای به خصوصیّات اخلاقی فارابی، در پایان این مقاله ضروری است. دهخدا می‌نویسد: «ابونصر از جنبهٔ اخلاقی هم از اغلب فلاسفه برتر بوده، به قناعت روزگار می‌گذاشته، به خلوت و تنهایی انس بسیار داشته، اغلب در کنار رودخانه‌ها



بسم الله الرحمن الرحیم و به نستعین

خواجه رئیس ابو علی الحسین بن عبدالله بن سینا رحمه الله

آغاز بخش موسیقی نسخهٔ ملک



پایان بخش موسیقی نسخهٔ ملک

آغاز بخش موسیقی نسخهٔ ملک

پایان بخش موسیقی نسخهٔ ملک

به‌سرمی‌برده، به مقدار کمی قانع بوده، چنانکه می‌گویند هر روز از سیف‌الدوله چهار درهم بیشتر نمی‌گرفت. مابقی آنچه به دست می‌آورد به فقرا انفاق می‌کرد. ابونصر به ظواهر اعتنا نمی‌کرد... ری به تصوّف رغبت بسیار داشته، تعلیمات خود را از روی تعلیمات متصوّفه گرفته، در زندگانی مانند صوفیان می‌زیسته. حکایت نماز خواندن سیف‌الدّوله با لباس صوفیانه این مطلب را تأیید می‌کند».[1]

۱۵ـ ابوالفرج اصفهانی: نام کامل وی چنین است: ابوالفرج علی‌بن الحسین‌بن محمّدبن احمد القریشی الاصفهانی. به سال (۲۸۴ ه.ق) در اصفهان به دنیا آمده، به سال ۳۵۶ در بغداد وفات کرده است. کتب زیادی تألیف نموده که مشهورترین آنها «اغانی» است. اسم کامل این کتاب «الاغانی الکبیر» و شامل شرح‌حال موسیقیدانان است و به ویژه از دورهٔ هارون‌الرّشید و مأمون اطّلاعات جالبی به دست می‌دهد.

این ابوالفرج اصفهانی را نباید با همنام او که در قرن هشتم هجری می‌زیسته، اشتباه کرد. نام کامل ابوالفرج ثانی چنین است: ابوالفرج علی‌بن حسن الاصفهانی و در تاریخ (۷۲۱ ه. ق) بدرود حیات گفته. از وی کتابی در دست نیست ولی فارمر اظهار داشته که وی کتابی به نام «سرگرمی شاهان» داشته است.[2]

۱۶ـ خوارزمی: ابوعبداللّه محمّدبن احمدبن یوسف خوارزمی، متوّفی به سال ۳۷۰ ه. ق مهمّترین اثرش «مفاتیح العلوم»، در حقیقت کلیدی است برای گشودن ابواب همه دانش‌های زمان خود او. فصلی از این کتاب به موسیقی اختصاص دارد و در آن از آلات موسیقی، قواع موسیقی و نظریّات دیگران دربارهٔ موسیقی بحث شده است.

۱۷ـ رودکی: (رجوع شود به فصل شاعران موسیقیدان).

۱۸ـ فرّخی: (رجوع شود به فصل شاعران موسیقیدان).

۱۹ـ منوچهری: (رجوع شود به فصل شاعران موسیقیدان).



(۱) رجوع شود به: لغت‌نامه دهخدا؛ ایران گاهوارهٔ دانش و هنر؛ مجلهٔ موسیقی، دورهٔ سوّم، شمارهٔ ۱۲۰.

(۲) برای اطّلاع بیشتر رجوع شود به مجلّه موسیقی، دورهٔ سوّم شماره‌های ۱۲۶، ۱۲۵، ۱۲۰.

(قرن پنجم هجری را باید با نام پر آوازهٔ ابن‌سینا شروع کرد)

۲۰ـ حجةالحق ابوعلی سینا: نامش حسین‌بن عبدالله‌بن حسن‌بن علی‌بن سینا، ملقّب به حجةالحقّ شرف‌الملک امام‌الحکما و معروف به شیخ‌الرئیس است. پدرش از مردم بلخ بود و عبدالله نام داشت و مادرش ستاره از اهل آفشنه (در بخار) بود. عبدالله طرف توجّه و حمایت سامانیان بود و نیز به اشارهٔ ایشان در بلخ از مصادر مهمّ امور گردید. (در آن هنگام بخارا مرکز فرمانروایی امیران سامانی بود).

در تاریخ تولّد ابوعلی سینا اختلاف نظر است. بعضی او را متولّد ۳۷۰، برخی ۳۷۳ و عدّه‌ای دیگر ۳۶۳ می‌دانند. پدرش پرورش او را در ۵ سالگی به بزرگترین استادان زمان سپرد و آگاهی بوعلی از همهٔ دانش‌ها در اندک زمانی چنان وسیع و عمیق شد که همگان را به حیرت در آورد.

بوعلی در دستگاه امیر نوح‌بن منصور سامانی ارج فراوان یافت که موجبش معالجه آن امیر از یک بیماری سخت بود. از آن پس کتابخانهٔ نوح‌بن سامانی تا زمانی که آتش در آن افتاد و نابود شدد در اختیار بوعلی بود.

پس از برچیده شدن بساط سامانیان، ابن‌سینا بخارا را ترک گفت و به گرگانج، خراسان، گرگان، ری، همدان و سرانجام به اصفهان رفت.

پس از به قدرت رسیدن سلطان محمود، نابغهٔ بزرگ مدّتها از شهری به شهر دیگر می‌گریخت زیرا محمود که شنیده بود او مذهب شیعی دارد در پی نابود کردنش بود. بوعلی در جریان گریزهایش چندی نیز در ری ماند و به واسطهٔ معالجه مجدالدّوله احترام فراوان یافت و در آن دیار ماندگار شد. و آن ایّام نیز دیری نپایید و او از ترس یورش محمود که گمان می‌رفت نزدیک باشد و خبرش بر سر زبانها بود از ری نیز گریخت و به قزوین و سپس به همدان رفت و در آنجا مدّتی را به وزارت شمس‌الدوله و رویارویی با ماجراهای دیگر گذراند. پس از همدان، اصفهان مأوای شیخ بود و او در آن دیار پشت به علاءالدوله ابوجعفر کاکویه داشت. یک بار از آن رو که خود را نیازمند و خواهان کمربند و کارد گوهرنشان اعطایی علاءالدوله ندیده آن را به غلام خود داده بود مورد خشم واقع و محکوم به مرگ شد و از اصفهان گریخت ولی علاءالدوله زود در پی او فرستاد و دلجوئیش نمود.



ثر استاد حسین بهزاد به اتکاء رباعی منسوب به شیخ در حیرت بشر نسبت به خلقت

مرگ بوعلی در سفری در معیّت علاءالدوله به همدان رخ داد. او خود نزدیک شدن ساعت مرگش را دریافته، دست از معالجه برداشت و آنچه داشت به نیازمندان و بی‌چیزان بخشید، غسل کرد و به تلاوت قرآن نشست. در لحظات آخر عمر چنین می‌گفت:

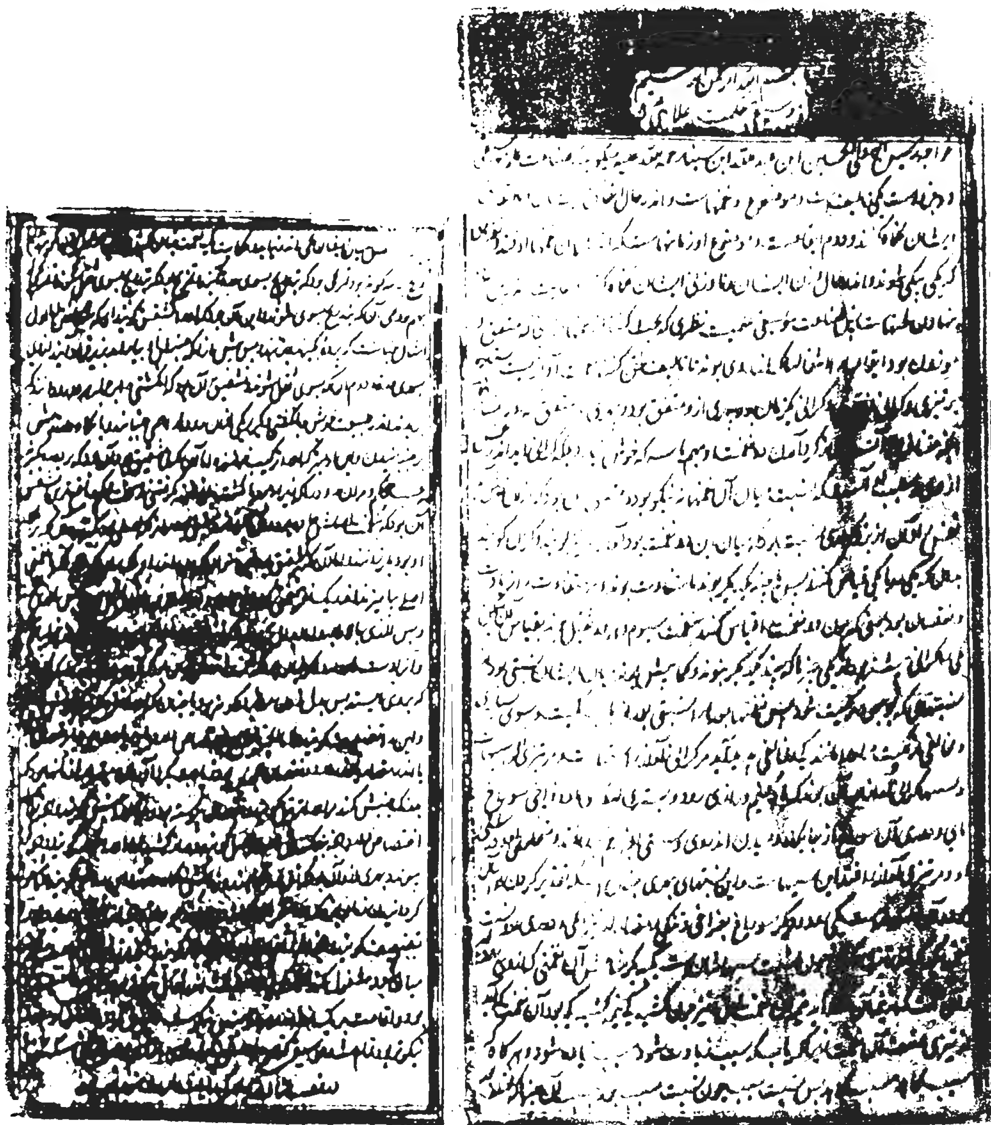
«مُردیم و آنچه با خود بردیم این است که دانستیم که هیچ ندانستیم».

ابن‌سینا در حدود صد کتاب و رساله نوشت. او در کنار علوم زمان، به موسیقی نیز توجّه داشت. بخش‌هایی از کتاب دانشنامهٔ علایی، قانون، شفا و نجات او دربارهٔ موسیقی است.

از نوشته‌های او دربارهٔ موسیقی یکی هم رسالهٔ «المدخل الی صناعة الموسیقی» است که ناپیداست.(۱)

---

(۱) رجوع شود به لغت‌نامهٔ دهخدا.



اغاز بخش موسیقی نسخهٔ موزهٔ لندن

پایان بخش موسیقی نسخهٔ موزهٔ لندن

۲۱ـ حجةالاسلام غزالی: حجةالاسلام ابوحامد محمّدبن محمّد غزالی طوسی از متکلّمان و متفکّران بزرگ و از نویسندگان و مؤلفان بنام زبان پارسی و عربیست.

وی به سال ۴۵۰ هجری در طابران طوس ولادت یافت. پدرش محمدبن محمّد مردی متعبد بود و بافندگی پیشه داشت و لقب غزالی از همین پیشهٔ پدر اوست.

وی اطّلاعات زیادی در موسیقی داشت و کتاب مشهور او در موسیقی «احیاءالعلومالدین» نام دارد. غزالی در این کتاب صراحتاً نوشته است: موسیقی چرا حرام است؟ از آن جهت که خوش است؟...که خوشیها حرام نیست زیرا آواز بلبل خوش است و حرام نیست والخ...

بخشی از کتاب مزبور مربوط به آواز و سازهای معمول میان صوفیان می‌باشد.

۲۲ـ ابن‌زیله: ابومنصور حسین‌بن طاهربن زیله اصفهانی، متوفی به سال (۴۴۰ ه.ق)، از شاگردان برجستهٔ بوعلی است و در ریاضیّات مهارت داشت. کتابی در موسیقی نوشته به نام «الکافی فی الموسیقی». آقای ملّاح دربارهٔ وی می‌نویسدد:

«ابن زیله حروف را که برای ثبت نغمات موسیقی (نت‌ها) به‌کار می‌رفت خارج از تسلسل آنها به معنای عددی آنها نیز به وجه زیر معمول داشته است:

الف ـ ب ـ ج ـ د ـ ه ـ و ـ ز ـ ح ـ ط ـ ی ـ یا ـ یب ـ یج ـ ید ـ یه ـ..

۱ ۲ ۳ ۴ ۵ ۶ ۷ ۸ ۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲ ۱۳ ۱۴ ۱۵ـ..

این طریقی است که مؤلفان موسیقی بعد از ابن زیله مانند صفی‌الدّین عبدالمؤمن اوموی و غیره تبعیّت کرده‌اند. نکتهٔ جالب این است که ابن زیله ابتدا اعداد را به فارسی ادا می‌کرده‌است یعنی به جای گفتن: واحد، ثانی، ثالث، رابع،... می‌گفت و می‌نوشت: یک، دو، سه، چهار،...».[1]

* * * * * *

(در قرن ششم به نام بزرگ و پر آوازهٔ شاعر موسیقی‌دان یعنی نظامی بر می‌خوریم و دیگر به اسم موسیقیدان معتبری بر خورد نمی‌کنیم)

۲۳ـ نظامی ـ رجوع شود به فصل شاعران موسیقیدان.

---

(۱) رجوع شود به مجلهٔ موسیقی، دورهٔ سوّم، شمارهٔ ۱۲۱، صص ۵۴ و ۵۳.



(در قرن هفتم ظهور صفی‌الدین ارموی به موسیقی رونقی تازه بخشید)

۲۴ـ صفی‌الدّین اُرموی: صفی‌الدّین که نامش عبدالمومن‌بن یوسف‌بن فاخر بوده است حدود سال (۶۱۳ه.ق) در ارومیّه از شهرهای آذربایجان دیده به جهان گشود. (و به همین سبب نیز ارموی، به ضمّ الف، نامیده شده) و در سال ۶۹۳ در بغداد از دنیا رفت. لغت‌نامهٔ دهخدا به نقل از «فوات الوفیات» دربارهٔ او چنین می‌آورد:

«صفی‌الدّین را فضایل فراوان بود و علوم بسیار داشت و از آن جمله عربیّت و نظم شعر و انشا و تاریخ و خلاف و موسیقی است... او را آدابی بسیار و حُریّتی وافر و اخلاقی پسندیده بود. به سال ۶۸۹ در شهر تبریز او را ملاقات کردم. گفت در کودکی به بغداد شدم و چون فقه شافعی آموختم به روزگار مُستنصر به مُستنصریّه رفتم و به محاضرات و آداب و عربیّت و خطّ پرداختم و در خط به کمال رسیدم. سپس عود زدن را فراگرفتم و در این صنعت قابلیّت من بیشتر از خط بود، ولی در آن وقت جز به خوشنویسی شهرت نیافتم؛ سپس خلافت به مستعصم رسید و او خزانهٔ کتب را عمران کرد و بفرمود تا دو کاتب بگزینند و آنچه او اختیار کند بنویسند... مرا نیز به آن کار واداشتند و خلیفه نمی‌دانست که من عود نواختن را نیکو می‌دانم، و در بغداد کنیزکی بود به زیبایی مشهور، و غنا نیک می‌دانست و خلیفه او را دوست می‌داشت و وی را عطایی فراوان می‌داد... روزی چنان افتاد که کنیزک در محضر او به لحنی نیک و غریب غنا کرد. خلیفه پرسید: این آهنگ که را باشد؟ گفت: معلّم من صفی‌الدّین را. خلیفه بفرمود تا مرا حاضر کردند و عود نواختم. وی را خوش آمد و مرا فرمود که ملازم مجلس او باشم و روزی فراوان و عطای بسیار مقرّر کرد و من با او بودم و حاجت مردمان را دوا می‌کردم و خلیفه به هر سال مرا پنج هزار دینار مقرّر کرد... و از برآوردن حاجات مردمان نیز همین مبلغ و بیشتر به دست می‌آوردم. سپس نزد هلاکو رفتم و او را غنا کردم و او دو برابر آن را که مستعصم می‌پرداخت، بداد. سپس به خدمت عطاملک جوینی و برادر وی شمس‌الدین شدم و کتابت انشا را به بغداد به عهده گرفتم و مرا به مرتبهٔ منادمت در آوردند و انعام و احسان را بر من مضاعف کردند و پس از مرگ علاءالدین و قتل شمس‌الدین سعادت من برفت و روزگار برگشت و مرا فرزندان و نوادگان به هم رسید».

شریف صفی‌الدین طقطقی گوید: صفی‌الدّین را دینی به مبلغ سیصد دینار از

مجدالدین غلام ابن‌صباغ به گردن می‌بود و بدان دین به زندان افتاد و به روز هجدهم صفر سال ۶۹۳ به زندان درگذشت.

در لغت‌نامهٔ دهخدا پایان زندگی صفی‌الدین به نقل از حبیب‌السیر نیز آمده که با آنچه گفته شد یکسان نیست و آن اینکه صفی‌الدین پس از شکست خلیفه مستعصم از هلاکوخان، پس از مدّتی که در اختفا گذراند، روزی در نزدیکی خرگاه هلاکو عود نواخته تا مگر مورد لطف او قرار گیرد. ولی تا غروب کسی از سپاهیان مغول که همگی بسیار بی‌ذوق بوده‌اند به او توجهی نکرده تا در آخرالامر یکی از اهل هوش شمه‌ای از فضایل آن استاد ماهر به گوش پادشاه قاهر رسانید و ایلخان آن جناب را خوشتر از بربطش نواخته، مالی خطیر از ارتفاعات و مستغلات بغداد مقرّر ساخت که هر ساله به وی رسانند و آن عارفه مدتی مدید به خواجه صفی‌الدین و اولادش می‌رسید.

مورّخین دیگر می‌گویند پایان زندگی صفی‌الدین دشوار و دردناک بوده. هنرمند بزرگ پس از مرگ علاءالدین عطاملک جوینی و کشته شدن شمس‌الدین محمّد جوینی به تنگدستی گرفتار می‌شود و وام‌های سنگین زندگی‌اش را تباه می‌کند که یکی از آنها نیز موجب زندانی شدنش گردید و در زندان درگذشت.

صفی‌الدّین به اشارهٔ شمس‌الدین محمد جوینی، چندی استاد پسرش، شرف‌الدّین هارون بود که همان نیز وجه تسمیه رساله شرفیه اوست. این رساله از صوت، فواصل موسیقی، وزن‌شناسی، خوانندگی و نوازندگی صحبت می‌کند. کتاب دیگر او «الادوار»، نیز اثری است تحقیقی و علمی در اصول پرده‌بندی عود، نام گذاری نغمه‌ها (نت‌ها)، فواصل موسیقی، ادوار (گامها)، تشریح عود، طبقه‌بندی گامهای موسیقی، تأثیر موسیقی در روح، آموزش خوانندگی و نوازندگی.

صفی‌الدین از بزرگترین موسیقیدانان و نظری‌دانان شرق نزدیک است و در موسیقی ابداعات زیادی دارد. اختراع سازی به نام «مغنی» را به او نسبت می‌دهند و گفته می‌شود که آن آمیزه‌ای بود از قانون و رباب و نزهه (به نقل از فرهنگ معین).

کتب صفی‌الدّین منبع مراجعه و تحقیق بسیاری از موسیقیدانان و موسیقی‌شناسان بزرگ پس از او مانند عَبدالقادر مَراغی قرار گرفت که شرح او بر «الادوار» صفی‌الدین مشهور است.(۱)

---

(۱) رجوع شود به: لغت‌نامه دهخدا؛ فرهنگ معین؛ مجله موسیقی، دورهٔ دوّم، ش ۱۲۴ و ۱۲۳.

کنزالتحف

اول نسخه پاریس

کنزالتحف اول نسخه پاریس

۲۵ـ خواجه نصیرالدین طوسی: نامش محمّدبن محمّدبن حسن جهرودی طوسی، کنیه‌اش ابوجعفر، لقبش نصیرالدین و شهرتش خواجه بود. در سال ۵۹۷ در جهرود قم زاده شد و در تاریک‌ترین ایّام تاریخ ایران به‌کسب علم پرداخت و در حکمت و ریاضی و نجوم سرآمد زمان شد. آنگاه پای در میدان سیاست نهاد و به وزارت هلاکوخان رسید. به برکت وجودش ایران و میراث فرهنگی آن از نابودی قطعی رهایی یافت. در میان آثار خواجه اثر مستقلی دربارهٔ موسیقی دیده نشده، فقط «فهرست نسخ عربی کتب خطی کتابخانه ملّی پاریس شماره ۲۴۶۶ رسالهٔ کوچکی در موسیقی به محقق طوسی نسبت

داده است.[۱] عدّه‌ای کتاب فارسی «کنزالتحف» را هم به او نسبت داده‌اند ولی دلایلی در دست است که این کتاب بعد از او نوشته شده است.

* * * * * *

(در قرن هشتم هجری فقط می‌توان از قطب‌الدین محمود شیرازی نام برد)

۲۶ـ قطب‌الدین محمود شیرازی: متوفی در سنهٔ (۷۱۰ ه. ق) و صاحب «درةالتاج لغرةالدباج» است. فرهنگ معین دربارهٔ این کتاب می‌نویسد: «کتابی است به فارسی تألیف قطب‌الدین محمود شیرازی که آن را به خواهش امیر دباج فرمانروای گیلان تدوین کرده».

قطب‌الدین شیرازی فصل بزرگی از کتاب را به موسیقی اختصاص داده، در آن صفی‌الدّین ارموی را مورد احترام و تکریم فراوان قرار داده است ضمناً ایرادی هم به عقاید صفی‌الدّین گرفته است. ولی عبدالقادر مراغی در «مقاصد الالحان» به آنها پاسخ گفته، ایرادات قطب‌الدین شیرازی را وارد ندانسته است.

* * * * * *

(قرن نهم هجری آخرین دورهٔ رونق موسیقی ایرانی است.
این قرن را با نام پر آوازهٔ عبدالقادر مراغی آغاز می‌کنیم)

۲۷ـ عبدالقادر مراغی: خواجه عبدالقادر از موسیقیدانان بزرگ تاریخ ایران است. وی در تاریخ بیستم ذیقعدهٔ ۷۵۴ه. ق متوّلد شده، در چهار سالگی به مکتب رفته، در هشت سالگی حافظ قرآن گردید و در ده سالگی از تحصیل صرف و نحو و معانی و بیان فراغت حاصل نموده است. وی به تحصیل علوم ریاضی و فنّ موسیقی بیشتر از فنون دیگر مایل بوده است. خواجه عبدالقادر را آخرین موسیقی‌دان بزرگ می‌دانند. وی در استنباط اوزان و استخراج الحان و اختراع نغمات مهارت فوق‌العاده داشته است.

عبدالقادر با آنکه اهل آذربایجان (مراغه) بود و ترکی می‌دانست، کتابهای خود را به

---

(۱) مدرس رضوی، احوال و آثار خواجه نصیرالدین، ص ۳۰۹.

بسم الله الرحمن الرحیم و به نستعین

الحمد لله الذی [illegible] للعالم والثبات

[illegible] بین الشعب والمقامات جبلت

الطباع السلیمة مؤتلفة عن نغم الأدوار وجبلت

[illegible] الأدوار والصلاة والسلام علی نبی المبعوث

[illegible] تهامة والحجاز [illegible] بالإجلال والإعزاز وعلی

آله وأصحابه عشاق جمال [illegible] وصف کماله وسلم

تسلیما کثیرا أما بعد فإن الأذهان المستقیمة

والطباع السلیمة مائلة إلی الموسیقی وکل مولود

بسماع نغمة من المطرب فی الوجود [illegible]

والجود وکل [illegible] مضطرب [illegible]

وکل من لا یقف علی [illegible] المتعبة والمتحرکة

[illegible] الأرواح مالت إلی الأطراب عند سماع [illegible]

[illegible] القلب [illegible] طرب [illegible]

[illegible]

صفحه اول نسخه آستان قدس رضوی

مقاصدالالحان

زبان فارسی نوشت و از این راه خدمتی بس بزرگ به زبان و ادب فارسی انجام داد.

این موسیقیدان بزرگ ایرانی در مقدّمهٔ «مقاصد الالحان»، خود را چنین می‌نامد: «عبدالقادر غیبی الحافظ المراغی». او که در سال ۸۳۷ هجری در هرات به بیماری وبا درگذشته، از هنرمندان محبوب و گرانقدر دربار سلطان احمد جلایر در بغداد و نیز مورد توجّه تیمور و شاهرخ بود.

عبدالقادر مدّتی به دستگاه میرانشاه پسر تیمور پیوست و در تبریز سکنی گزید. چندی بعد تمام اطرافیان میرانشاه به جُرم اینکه در انصراف وی از مملکت‌داری و گرایشش به خوشگذرانی ذی اثر بوده‌اند از جانب تیمور محکوم به مرگ شدند که «قطب‌الدّین نامی» و «حبیب عودی» و عبدالقادر در بین آنها بودند. از این سه تن تنها عبدالقادر گریخت و زنده ماند. او مجدداً به خدمت سلطان احمد جلایر درآمد. پس از شکست کامل احمد جلایر از تیمور، سردار فاتح، قصد کشتن او کرد، ولی سوره‌ای از قرآن که عبدالقادر آن را به آواز دلپذیری خواند موجب شد که از مرگ رها و بخشوده شود.

عبدالقادر پس از مرگ تیمور به دربار شاهرخ رفت. فرهنگ معین به نقل از کارنامهٔ «بزرگان ایران» می‌نویسد:

«وی در انواع فضایل و از جمله علم موسیقی و ادوار کامل بود و چنانکه گفته‌اند هیچ یک از ابنای زمان به پای او نمی‌رسید. در علوم قرائت و شعر و کتابت و خط، زحمات بسیار کشیده، به کمال رسید».

شخصیّت هنری عبدالقادر ترکیبی است از موسیقی و شعر و خط و نقاشی یا نمونه‌ای است از تربیت‌های قدیم. فارمر می‌نویسد: «عبدالقادر در موسیقی تالی صفی‌الدّین ارموی بوده است. عود خوب می‌نواخت و در ساختن تصنیف استاد بود». نظر فارمر این است که بعضی از آهنگ‌های عبدالقادر هنوز به نام «کیار» یا «قبار» در بین ترک‌ها متداول است. عبدالقادر اقلام ستّه را (ریحان، ثلث، نسخ، رقاع، توقیع) به مرتبهٔ اعلی دانسته، و نوشته است. وی همچنین حافظ قرآن بوده، در ابتدا شغل حافظی داشته است.[۱] عبدالقادر صدای خوبی داشت، قرآن را با آهنگ و مقام می‌خواند. خود او در

---

(۱) حافظی در آن وقت کار شریف و نسبتاً مهمی بوده است. این که کسانی مثل مراغی و حافظ شیرازی به این امر اهمیّت می‌دادند نشان می‌دهد که حافظان قرآن تا چه اندازه تحصیل علمی و مایه و استعداد داشته‌اند.

این باره می‌نویسد: «پدرم به من موسیقی یاد داد و غرضش این بود که من قرآن را با آهنگ بخوانم». تألیفات مهم عبدالقادر به شرح زیر است:

۱. جامع‌الالحان ـ مهمّترین اثر مراغی است شامل دوازده باب و مقدّمه و خاتمه که مقدمه و خاتمه و هر یک از ابواب دارای چند فصل است.

۲. مقاصد الالحان ـ بهترین و قدیمی‌ترین نسخهٔ این کتاب در کتابخانه آستان قدس رضوی به خط زیبای مؤلف در رمضان سال ۸۲۱ ه. موجود می‌باشد.

۳. کنزالالحان ـ که نسخه‌ای از آن در دست نیست. از آثار دیگر او «شرح الادوار صفی‌الدین ارموی» است.

عبدالقادر علاوه بر خوشنویسی و نقّاشی و نوازندگی عود، شعر نیز می‌سروده است. نمونهٔ اشعار فارسی و ترکی او در مقاصدالالحان و بعضی از کتابها آمده، که در آن‌ها "عبدالقادر" تخلّص نموده است.

گر برد سوی چمن بویت بهار　　گُل کند بر خویش پیراهن قبا
در هوای مهر تو پران شود　　جان و دل‌ها ذرّه وار اندر هوا
ماجراها می‌کند با ما لبت　　این همه جور و ستم با ما چرا
یک نظر بر سوی ما افکن که شد　　عالمی پر آب ز اشک چشم ما
می‌نپرسی هرگزم روزی که هی　　چیست احوال تو عبدالقادر را

۲۸ـ الجرجانی: (میر سیّد). علی‌بن محمّد جرجانی (۷۴۰ ـ ۸۱۶ ه. ق)، این دانشمند بزرگ ایرانی «در حکمت و عرفان و علوم ادبی دست داشت. سعیدالدّین تفتازانی او را در سال ۷۷۹ در قصر زرد به شاه شجاع مظفری معرفی کرد. و شاه او را با خود به شیراز برد و وی را مأمور تدریس در مدرسه دارالشّفاء کرد. پس از فتح شیراز به دست تیمور، این پادشاه او را به سمرقند بُرد. وی پس از مرگ تیمور بار دیگر به شیراز آمد و در همان شهر به سنّ ۷۶ سالگی درگذشت. مقبرهٔ او اکنون در محلّهٔ سروزک زیارتگاه است». (فرهنگ معین).

شهرت جرجانی بیشتر در علوم ادبی و حکمت است. به خصوص کتاب «الکبری فی المنطق» او که همهٔ طالبان علوم قدیمه آن را خوانده، و در واقع منطق را با آن شروع کرده‌اند. در مورد موسیقی او، آقای ملّاح در مجله موسیقی از قول فارمر دو رساله موسیقی را به جرجانی نسبت داده‌اند: یکی شرح مولانا مبارک شاه و دیگری مقالید العلوم. البتّه فارمر نیز خود به استناد قول دیگران این دو رساله را به جرجانی منسوب

دانسته، می‌نویسد: «برخی دو رسالهٔ زیر را به الجرجانی نسبت داده‌اند و به همین دلیل من نیز در مقدّمه ذکری از آنها کرده‌ام».

آقای ملاّح از قول فارمر چنین ادامه می‌دهد: «در مورد شرح مولانا مبارک شاه باید گفت: این کتاب به تقلید الادوار صفی‌الدّین عبدالمؤمن ارموی از پانزده باب تشکیل شده، امّا از لحاظ مطالب و افکار به ویژه دربارهٔ مبانی اصوات طبیعی واجد ابتکاراتی است. و امّا مقالید العلوم در حقیقت یک دایرةالمعارف جیبی است که از دانش‌های بیست و یک گانه و من جمله موسیقی در آن سخن رفته است».[۱]

آقای دکتر برکشلی در شرح ردیف موسیقی ایران (ص ۳۲) از قول جرجانی دوایری نقل کرده‌اند که در جای خود به آنها اشاره خواهد شد.

۲۹ـ جامی: (رجوع شود به فصل شاعران موسیقی‌دان).



(در اواخر قرن نهم موسیقی رو به انحطاط رفت و از آن زمان تا اواخر قاجاریّه و شروع مشروطیت موسیقی در ایران رونقی نداشت. از این رو ما نیز ذکر نام موسیقیدانان دورهٔ بعد از اسلام را به همین جا خاتمه می‌دهیم و به ذکر نام الحان آن دوره می‌پردازیم)

ب ـ نام الحان دورهٔ اسلامی:

نامهای الحان موسیقی قدیم ایران (یعنی دورهٔ بعد از اسلام تا زمان معاصر) به مراتب روشن‌تر از نامهایی است که از الحان موسیقی باستانی ایران (یعنی موسیقی قبل از اسلام) ذکر نمودیم. زیرا در این مورد مدارک بیشتری در دست است و می‌توان مفاهیم را روشن‌تر بیان نمود. ولی قبل از بیان نام آهنگ‌ها لازم است نکته‌ای را یادآوری نماییم:

قدما در مورد نامگذاری آهنگ‌ها رویّه خاصی داشته‌اند. به این معنی که ابتدا «پرده» یا «مقام» آهنگها را معلوم کرده، برای هر یک نامی می‌گذاشته‌اند. سپس حدود (یا آمبی‌توس) آهنگها را به وسیلهٔ «شعبات» و «آوازات» و «گوشه‌ها» با نام‌های مخصوص مشخص می‌کرده‌اند. و نیز این نکته را تعیین می‌نمودند که در این حدود یا (آمبی‌توس)ها، هر لحنی از چه نُتی شروع می‌شده، روی چه نُتی ایست داشته، و بر چه

(۱) مجلهٔ موسیقی، دورهٔ سوّم، شماره‌های ۱۲۶ ـ ۱۲۵، ص ۴۷.

نتی محط (یا فرود) می‌بایستی انجام شود.[۱] آنگاه مشخصّات ایقاعی (ریتمی) آهنگها را برّرسی می‌کرد، برای انواع ریتمها نیز ادوار ایقاعی و بحور اصول و غیره با نام‌های ویژه تعیین می‌کرده‌اند.

به این ترتیب، در رویّه یا سیستم نامگذاری قدما، در نام آهنگها مشخصّات فنّی آنها نیز منعکس و منتقل می‌شده. و این، برعکس اعتقاد پاره‌ای از محقّقان امروزی، خود شاهکاری است از طرز فکر و اندیشهٔ پیشینیان. به نظر می‌رسد اگر مفاهیم موسیقی قدیم ایران به دقّت مورد مطالعه و برّرسی قرار گیرد و با مفاهیم موسیقی امروز ایران تطبیق شود، نکات لاینحل و تاریک موسیقی ایرانی روشن خواهد شد.

در اینجا منظور این نیست که وارد مبحث اصطلاحات موسیقی قدیم ایران که موضوع گفتار جداگانه‌ای است بشویم، بلکه منظور این است که از طریق بحث مختصر و مقدماتی در این زمینه، نام الحان و آهنگها را بازگو کنیم. چه آنکه نام الحان موسیقی قدیم ایران، همانطور که گفته شد، از نام مقامات و آوازها و شعبه‌ها و گوشه‌ها جدا نیست. از اینرو به ذکر نام آنها می‌پردازیم.

ـ مقامات دوازده‌گانه:

در هر اکتاو، تعداد زیادی صدای موسیقی یا «نُت» Note (و به اصطلاح قدما "نغمه") وجود دارد. ولی در یک آهنگ موسیقی نمی‌توانیم همهٔ این صداها را به کار بریم و باید از بین آنها چند صدا را انتخاب کنیم. در موسیقی قدیم ایران معمولاً از بین این صداها، هفت صدا را انتخاب می‌کردند و این هفت صدا با تکرار صدای اوّلی یک «جمع» هشت صدایی تشکیل می‌داده که اسم آن را «مقام» یا «دور» می‌گذاشتند. البتّه بعضی از مقامات هم دارای نُه صدا (یا نغمه) بوده‌اند.

تعداد مقامات یا ادوار زیاد است ولی قدما تعداد ۹۱ مقام را در خور قبول می‌دانسته، بقیّه را مردود می‌شمرند. از بین این ۹۱ مقام هم، ۱۲ مقام مطبوع و به اصطلاح «ملایم» محسوب می‌شده. علّت ملایمت این ۱۲ مقام فعلاً مورد بحث ما نیست.

نکته جالب این است که نظری‌دانهای قدیم ایران همگی این ۱۲ مقام را قبول داشته،

---

(۱) چنانکه مثلاً در بهجت الرّوح چنین آمده: «اگر از نغمه (یعنی نتی یا نُت) اوّل سه‌گاه آغاز کند و بر عراق و مخالف رفته، باز در سه‌گاه محط کند، این را نوروز عرب گویند و اگر...». (برای مطالعه بیشتر مراجعه شود به "بهجت الرّوح"، ص ۵۴ به بعد).

در عدد ۱۲ اختلافی نبوده است در مورد نام مقامات دوازده‌گانه نیز تقریباً اتّفاق نظر حاصل است.

مقاصدالالحان که از کتب معتبر موسیقی قدیم است نام دوازده مقام را چنین آورده است:

۱ـ عشاق.	۲ـ نویٰ (نوا).	۳ـ بوسلیک.	۴ـ راست.
۵ـ عراق.	۶ـ اصفهان.	۷ـ زیرافکند.	۸ـ بزرگ.
۹ـ زنگوله.	۱۰ـ راهوی.	۱۱ـ حسینی.	۱۲ـ حجازی.

برخی چند دایره را هم ملایم طبع دانسته، نام آنها را چنین نوشته‌اند:

زنگبار، گلستان، بهٰار، بوستان، عذری، وامق، زیرکش، نهفت حجاز.

علاوه بر دوایر فوق، شش آواز نیز ذکر کرده‌اند: (در ادامه توضیح آوازها خواهد آمد).

گوشت (گواشت)، گردانیا، سلمک، نوروز، مایه، شهناز

در بحورالالحان فرصت‌الدّوله شیرازی، که کتابی است معاصر، همین اسامی (مقامات ۱۲ گانه) ذکر شده، ولی با کمی تغییرات؛ از قبیل اینکه «کوچک» را به جای «زیرافکند» آورده، «راهوی» را به صورت «رهاوی» ثبت نموده است.

نکتهٔ جالب اینکه، این ۱۲ مقام را «پرده» می‌نامیده‌اند ولی سایر مقامات و ادوار را «پرده» نمی‌نامیده‌اند. یعنی مابقی از ۹۱ دایره را، بعضی با نامی مخصوص و برخی را هم با عدد یعنی به ترتیب اعداد ذکر می‌کرده‌اند. چنانکه در مقاصدالالحان آمده: «پرده نزد ارباب عمل دوازده مقام است که عرب آنها را «شدود» خواند و عجم پرده و مقام، و ادوار مشهوره نیز خوانند و هر یکی را به اسمی مخصوص گردانند» (ص ۵۹).

«اصل عمل غیر از ۱۲ مقام که به اسم مخصوص‌اند هیچ دایره دیگر را پرده نگویند». (ص ۶۰). و امّا در مورد طرز انتخاب این ۱۲ پرده و علّت آن، چند روایت وجود دارد:

روایت اوّل اینکه از بین این دوازده مقام اصلی (یا پرده)، ۸ مقام را فیثاغورث وضع کرده، به این شرح:

۱ـ عشاق.	۲ـ بوسلیک.	۳ـ راست.	۴ـ عراق.
۵ـ اصفهان.	۶ـ رهاوی.	۷ـ حسینی.	۸ـ حجاز.

و سپس چهار مقام دیگر را «استاد صفدی و خواجه شمس‌الدّین محقّق» به شرح زیر

استخراج نموده‌اند: نوا از عشاق، زنگوله از راست، بزرگ از عراق، کوچک از اصفهان.[۱]

روایت دوّم اینکه، این دوازده مقام را بر اساس ارتباط با کواکب و ستارگان انتخاب نموده‌اند. به شرح زیر:

۱ـ راست از حمل ۲ـ اصفهان از شور ۳ـ عراق از جوزا ۴ـ کوچک از سرطان ۵ـ بزرگ از اسد ۶ـ حجاز از سنبله ۷ـ بوسلیک از میزان ۸ـ عشاق از عقرب ۹ـ حسینی از قوس ۱۰ـ زنگوله از جدی ۱۱ـ نوا از دلو ۱۲ـ رهاوی از حوت.

در بهجت الرّوح اشتقاق ۱۲ مقام از بروج اثناعشر به گونه‌ای دیگر است:

۱ـ عشاق از حمل ۲ـ حسینی از شور ۳ـ راست از جوزا ۴ـ بوسلیک از سرطان ۵ـ رهاوی از اسد ۶ـ نوا از سنبله ۷ـ بزرگ از میزان ۸ـ صفاهان از عقرب ۹ـ عراق از قوس ۱۰ـ زنگوله از جدی ۱۱ـ حجاز از دلو ۱۲ـ کوچک از حوت.[۲]

به طوری که ملاحظه می‌شود، در انتساب مقامات به بروج فلکی، میان نویسندگان اختلاف نظر وجود دارد و ما این هر دو نظر را از آن رو آوردیم که معلوم شود این انتساب اعتباری و نسبی است.

روایت سوّم این است: قبل از اینکه اهل ریاضی ۱۲ پرده را در مقابل ۱۲ برج افلاک قرار دهند، ۷ پرده (یا مقام اصلی) موجود بوده که هر کدام منسوب به یکی از پیامبران است. در این مورد در بهجت‌الروح چنین آمده:

«و امّا هر مقامی به خلاف اهل ریاضی از پیغمبری ـ صَلوات‌اللّٰه علیه ـ پیدا شده، از دقت ذهن صافی خود جهت عرض حاجات به درگاه قاضی الحاجات استخراج کرده، به آن پرده ناله و آه به درگاه الٰه می‌کرده‌اند».[۳]

سپس فهرست هفت پرده مورد بحث را چنین ذکر می‌کند:

۱ـ راست از حضرت آدم ابوالبشر ۲ـ عشاق از حضرت موسی ۳ـ عراق از حضرت یوسف ۴ـ کوچک از حضرت یونس ۵ـ حسینی از حضرت داود ۶ـ نوروز العرب و نیز حسینی از حضرت ابراهیم ۷ـ رهاوی از حضرت اسماعیل.

و آنگاه چنین می‌افزاید:

«و این هفت مقام تا زمان یزدجرد شهریار بود، تا آنکه سعدالدّین محیی آبادی که در

---

(۱) بحورالالحان، ص ۱۶.
(۲) بهجت‌الروح، ص ۴۴.
(۲ و ۳) همان کتاب، صص ۷۶ تا ۸۰.

فنّ موسیقی مهمّات تمام داشت، مقامات را به دوازده رسانید، در مقابل دوازده برج افلاک».[۱]

گذشت که از بین ۹۱ دایرهٔ موسیقی، ۱۲ دایره را به نام «پرده» و با اسامی مخصوص می‌شناخته‌اند و ۷۹ مقام یا دایره دیگر را بعضی به اسم و بعضی به عدد مشخص می‌کرده‌اند. اختلاف این دوایر با یکدیگر تنها فواصل نبوده، بلکه بعضی از آنها از حیث فواصل مشابه بوده‌اند و اختلاف در این است که دو دایره از دو نت مختلف شروع می‌شوند.

مقاصدالالحان در این باره می‌گوید: «و از دوایر آنچ ترتیب و ترکیب آنها در موضع اصلی آنها در موضع اصلی خود واقع شده است آن دوازده مذکوره است امّا بواقی همان اقسام‌اند که در غیر موضع اصلی واقع شده‌اند. مثلاً دایرهٔ چهل و چهارم که اصفهانست و... دایرهٔ شصت و هفتم... این دایره هم اصفهان است. امّا در غیر موضع لاجرم دایره چهل و چهارم را اصفهان (اصل) خوانند و دایرهٔ شصت و هفتم را اصفهان نخوانند. بلک دایرهٔ شصت و هفتم خوانند به ترتیب عدد».[۲]

و امّا دربارهٔ آن عدّه از دوایر ۷۹گانه که برای آنها نامهایی ذکر کرده‌اند، به عنوان مثال ۳۲ دایره راکه آقای دکتر برکشلی در ردیف موسیقی ایران (صفحات ۳۲الی ۳۶) از علی جرجانی آورده‌اند در اینجا نقل می‌کنیم:

۱ــصبا ۲ــعذرا ۳ــدوستکانه ۴ــمعشوق ۵ــخوش‌سرا ۶ــخزان ۷ــنوبهار ۸ــوصال ۹ــگلستان ۱۰ــغمزده ۱۱ــمهرگان ۱۲ــدلگشا ۱۳ــبوستان ۱۴ــزنگوله (که فواصل آن غیر از فواصل زنگوله پیش گفته است). ۱۵ــمجلس افروز-۱۶ــنسیم ۱۷ــجان‌فزا ۱۸ــمحیّر ۱۹ــحجازی (که فواصل آن غیر از فواصل حجازی پیش گفته است). ۲۰ــزنده رود ۲۱ــعراق (که فَواصل آن غیر از فواصل عراق پیش گفته است) ۲۲ــزیرافکند کوچک ۲۳ــمزدکانی ۲۴ــنهفت ۲۵ــاصفهانک ۲۶ــغزال ۲۷ــوامق ۲۸ــنوروز عرب ۲۹ــماهوری ۳۰ــفرح ۳۱ــبیضا ۳۲ــخضرا.

ـ آوازهای شش‌گانه:

از ترکیب ۱۲ مقام اصلی شش آواز یا آوازه بوجود آورده‌اند که اسم آنها چنین است:

---

(۲) مقاصد الالحان، صص ۶۷ تا ۶۹.

۱ـ نوروز ۲ـ سلمک ۳ـ گردانیه ۴ـ گَوِشْت ۵ـ مایه ۶ـ شهناز.

در مورد نام‌های آوازها هم بین مصنفّین قدیم اتفاق نظر حاصل است. فقط آنها را مقدّم و مؤخر نوشته‌اند. ترتیب مزبور را از مقاصد الالحان گرفته‌ایم که در پیدایش آوازه‌ها چنین می‌نویسد:

«چون مقامات دوازده است، از ترکیب هر دو مقام صدایی ظاهر شد، آن را به یک آواز موسوم ساختند که شش آواز بوده باشد، چنانکه از ترکیب اصفهان و زنگوله، سلمک ظاهر شد و از مقام بوسلیک و حسینی، نوروز آواز شد و از راست و عشّاق، گردانیه (گردانیا) حاصل و از نوا و حجاز، گَوِشت بیرون آمد و عراق و کوچک، مایه گردید و از ترکیب بزرگ و راهوی، شهناز مسموع شد».[۱]

و در رسالهٔ جامی اضافه شده است: «ارباب عمل در تلحین به اینها از طرف احدّ کنند». (یعنی در ناحیه زیر ساز اجرا می‌کنند).[۲]

در بحور الالحان توضیح دیگری هست که خالی از فایده نیست: «تفصیل این اجمال اینکه سلمک را از پستی اصفهان و بلندی زنگوله گرفته‌اند و دوازده نغمه از آن حاصل شود (یعنی گامی است که ۱۲ صدا یا نُت دارد ـ ناسخ) و گردانیه از پستی عشاق و بلندی راست خیزد و از آن نُه نغمه حاصل شود و گَوِشت از پستی حجاز و بلندی نوا برخاسته و از آن پنج نغمه حاصل گردد و شهناز از پستی بزرگ و از بلندی رهاوی خیزد و از آن شش نغمه حاصل گردد».[۳]

ـ شعبه‌های ۲۴ گانه:

طرز استخراج شعب، عکس آوازه‌ها است. زیرا از هر دو مقام یک آوازه به دست می‌آید، در صورتی که از هر یک مقام دو شعبه استخراج کرده‌اند. بهجت الرّوح نام ۲۴ شعبه و منشاء آنها را چنین بیان می‌کند:[۴]

۱ـ نیریز
۲ـ نشابورک
از صپاهان (یا اصفهان)

۳ـ چهارگاه
۴ـ عزال
از زنگوله

(۱) مقاصد الالحان، ص ۶.
(۲) مجله موسیقی، دورهٔ سوم، ش ۱۰۵ و ۱۰۴، ص ۶۲.
(۳) بحورالالحان، ص ۱۸.
(۴) بهجت‌الرّوح، ص ۹۲ ـ ۹۱.

۵ـ زابل
۶ـ اوج
از عشاق

۷ـ مبرقع
۸ـ پنجگاه
از راست

۹ـ عشیران
۱۰ـ صبا
از بوسلیک

۱۱ـ دوگاه
۱۲ـ محیّر
از حسینی

۱۳ـ سه‌گاه
۱۴ـ حصار
از حجاز

۱۵ـ نوروز خارا
۱۶ـ ماهور
از نوا

۱۷ـ روی عراق
۱۸ـ مغلوب
از عراق

۱۹ـ نهضت
۲۰ـ همایون
از بزرگ

۲۱ـ رکب
۲۲ـ بیاتی
از کوچک

۲۳ـ نوروز عرب
۲۴ـ نوروز عجم
از رهاوی

ـ گوشه‌های چهل و هشت گانه:

از هر شعبه نیز دو گوشه استخراج شده است که از بهجت‌الرّوح نقل می‌کنیم[۱]:

۱ـ بابا حسینی
۲ـ خزان
از نیریز

۳ـ زیرکش خاوران
۴ـ عراق
از نشابورک

---

(۱) بهجت‌الرّوح، ص ۹۳ و صص ۱۳۵ ـ ۱۳۴.

۵ـ حجاز مخالف
۶ـ بیات ترک
از چهارگاه

۷ـ اصفهانک
۸ـ رکب نوروز
از عزّال

۹ـ عراق مشایه
۱۰ـ ماهورک
از زابل

۱۱ـ خرام
۱۲ـ قرچنقار
از اوج

۱۳ـ روح‌الارواح
۱۴ـ بحر نازک
از مبرقع

۱۵ـ رهبر
۱۶ـ حصارک مدن
از پنجگاه

۱۷ـ دوگاه عجم
۱۸ـ محسنی
از نوروز صبا

۱۹ـ حجاز بزرگ
۲۰ـ رباب پنجگاه
از عشیران

۲۱ـ نهاوندک
۲۲ـ نشابورک سارکار
از دوگاه

۲۳ـ حسینی
۲۴ـ بسته نگار
از محیّر

۲۵ـ مولیات
۲۶ـ خجسته
از نوروز خارا

۲۷ـ ایکیات
۲۸ـ طور
از ماهور

۲۹ـ حجاز عراق
۳۰ـ روی عراق
از سه‌گاه

۳۱ـ ملانازی
۳۲ـ کارساز
از حصار

۳۳ـ نوروز رهاوی ۳۴ـ زیرکش عشیران	از روی عراق	۳۵ـ زیرافکن بزرگ ۳۶ـ راست حجاز	از مغلوب
۳۷ـ چکاوک ۳۸ـ زابل سه	از رکب	۳۹ـ چهارگانه بزرگ ۴۰ـ حدیٰ	از بیاتی
۴۱ـ معروف ۴۲ـ پسته صفاهان	از همایون	۴۳ـ نیریز کبیر ۴۴ـ حجاز بزرگ	از نهفت
۴۵ـ شهنشاهی ۴۶ـ نهاوند رومی	از نوروز عرب	۴۷ـ همایان ۴۸ـ نهفت	از نوروز عجم

به طوری که در فهرست‌های مزبور مشاهده می‌شود، بعضی از نامها برای چند معنی به کار رفته است. مثل «نهفت»، که اسم گوشهٔ چهل و هشتم، و شعبهٔ نوزدهم است. از اینرو در هنگام مطالعه باید همیشه متوجّه مشترک بودن معنی اصطلاحات بود.

برای مزید توضیح، اضافه می‌شود که قدما در یک گام ۱۸ نغمه (یا نت) داشته‌اند و برای هر کدام از آنها نامی انتخاب کرده بودند که با نام گوشه‌ها و الحان بی‌تناسب نبوده، اغلب مشترک است. مثلاً درجه ششم گام را «عراق» می‌نامیده‌اند. حال آن که گوشه چهارم از گوشه‌های ۴۸ گانه و نیز نام یکی از مقامات ۱۲ گانه هم «عراق» است. به این دلیل اسامی درجات گام را که مرحوم خالقی با اصطلاحات موسیقی امروز ایران تطبیق داده‌اند، ذیلاً از کتاب ایشان نقل می‌کنیم:[۱]

---

(۱) خالقی، روح‌اللّه، نظری به موسیقی، بخش دوّم، ص ۹۳.

۱ـ یگاه = دو

۲ـ نیم بیاتی = رِ (بِمُل)

۳ـ نیم حصار = رِ (کُرُن)

۴ـ عشیران = رِ (بِکار)

۵ـ نیم عجم = می (بِمُل)

۶ـ عراق = می (کُرن)

۷ـ نیم ماهور = می (بکار)

۸ـ راست = فا

۹ـ زنگوله = سُل

۱۰ـ راهوی = سُل (کُرُن)

۱۱ـ دوگاه = سل (بکار)

۱۲ـ نهاوند = لا (بِمُل)

۱۳ـ سه‌گاه = لا (کُرن)

۱۴ـ بوسلیک = لا (بکار)

۱۵ـ چهارگاه = سی (بِمُل)

۱۶ـ صبا = سی (بکار)

۱۷ـ عزال = سی (کرن)

۱۸ـ نوا = دو

دورهٔ معاصر

همانطور که گفته شد از قرن نُهم به بعد دوران فترتی در حیات موسیقی ایران آغاز شد که چهار قرن یعنی تا اواسط سلطنت قاجاریّه ادامه یافت.

از وضع موسیقی در این دورهٔ فترت اطّلاع زیادی در دست نیست. فقط در دورهٔ صفویّه جنبش و تحرّک مختصری در موسیقی ایران پدید آمد که متأسّفانه دولت مستعجل بود.

از میان یازده پادشاه صفوی که مدّت ۲۴۲ سال (۹۰۶ تا ۱۱۴۸ ه. ق) بر ایران حکومت کردند، فقط شاه‌عباس کبیر به موسیقی التفاتی داشت و چنانکه گفته شده، خود نیز در نواختن ساز دست داشت. بقیّه سلاطین صفوی به موسیقی چندان توجّهی نداشتند. حتّی بعضی از آنان چنان ظاهرپرست و قشری بودند که موسیقیدانان را مورد تعقیب و آزار قرار می‌دادند. از موسیقیدانان دورهٔ صفویّه، این اسامی بدست ما رسیده است:

میرزا محمّد کمانچه‌ای، استاد شهسوار چهارتاری، استاد سلطان محمّد طنبوره‌ای و استاد محمّد چنگی. (سرگذشت موسیقی ایران، خالقی). و نیز رسالهٔ «بهجت الرّوح» را که به زبان فارسی در زمینهٔ موسیقی تدوین گشته، به دوران صفویّه منسوب می‌دانند. زیرا

گر چه نویسندهٔ آن از ذکر نام حقیقی خود و تاریخ صحیح تحریر رساله خودداری کرده، از روی قراین موجود، تاریخ تحریر آن را قرن دهم یا یازدهم دانسته‌اند که دورهٔ سلطنت صفویّه بوده است.

بعد از صفویّه، پادشاهان افشار (۱۱۴۸ ـ ۱۲۱۸ ه. ق) به سلطنت رسیدند که همگی سرگرم مبارزه با شورشها و اغتشاشات داخلی و خارجی بودند و فرصت پرداختن به موسیقی را نداشتند.

سلسلهٔ بعدی، یعنی زندیّه، نیز مدّت کوتاهی (تقریباً ۴۶ سال) حکومت داشته، مجال هنردوستی و هنرپروری را نیافتند.

سپس، قاجاریّه تأسیس شد، که مدّت ۱۲۵ سال (از ۱۲۰۹ تا ۱۳۴۴ ه. ق) دوام یافت و موسیقی در دوران آنان رونقی تازه گرفت.



مجلس بزم در دربار صفویّه. از نقاشی‌های کاخ چهل‌ستون.

در دوران قاجاریّه هفت پادشاه سلطنت کردند، به شرح زیر:

۱ـ آغامحمّدخان ۲ـ فتحعلی شاه ۳ـ محمّدشاه ۴ـ ناصرالدّین شاه ۵ـ مظفّرالدّین شاه ۶ـ محمّدعلی شاه ۷ـ احمدشاه.

آغامحمّدخان فقط دو سال و نیم پادشاهی کرد و فرصت رسیدگی به کار هنرمندان را نیافت. ولی فتحعلی شاه که دوران سلطنتش ۳۸ سال دوام یافت به وضع موسیقیدانان

توجّه وافی مبذول داشت و برای آنان مقرّری تعیین کرد. در نتیجهٔ تشویق‌های او، عدّهٔ زیادی به آموختن موسیقی راغب شدند. در زمان محمّدشاه موسیقی ترّقی بیشتری یافت و دو گروه نوازنده تشکیل شد. یکی زیرنظر استاد مینا و دیگری به سرپرستی استاد زهره.

این دو زن در موسیقی استاد بوده، با هم رقابت داشتند. استاد مینا خود شاگرد استاد مهراب اصفهانی و استاد زهره شاگرد استاد رستم شیرازی بوده‌اند.

توجّه فتحعلی شاه و محمّدشاه به موسیقی زمینه بسیار مساعدی برای رشد موسیقی فراهم کرد. به طوری که ثمرهٔ آن در دورهٔ ۴۹ سالهٔ سلطنت ناصرالدّین شاه (۱۲۶۴ - ۱۳۱۳ هـ ق) پدیدار شد و این پادشاه هنرپرور توانست از آن زمینه مساعد قبلی بهره برده، نوابغ بزرگی در موسیقی اصیل ایران بوجود آورد. اینکه گفتیم ناصرالدّین شاه توانست نوابغ بزرگی «بوجود آورد» اغراق نیست؛ زیرا هیچ عاملی بیشتر از توجّه به حال هنرمندان در رشد و ترقّی هنر مؤثر نیست. و نیز هیچ عاملی بیشتر از بی‌توجهی به کار هنر در افول آن تأثیر ندارد. از این‌رو به حق می‌توان گفت آن نوابغ موسیقی ایرانی را ناصرالدّین شاه بوجود آورد».

آقا محمدخان مؤسس سلسلهٔ قاجار فرزند محمدحسن‌خان رئیس دستهٔ اشاقه باش از ایلات قاجار ساکن دشت‌گرگان بود. پدر او سه بار با کریم خان جنگ‌کرد وسرانجام به دست‌کسان خودکشته شد.

آقا محمد خان و برادران او به سبب خویشاوندی که با کریم خان داشتند مورد ملاطفت خان زند قرار گرفتند وآقا محمد خان سالها در شیراز در دربار کریم‌خان به‌سر برد. پس ازمرگ‌کریم خان، آقامحمد خان با بازماندگان او جنگها کرد و سرانجام به پادشاهی رسید.

آقا محمد خان را چنین توصیف‌کرده‌اند: ... اندامی ضعیف داشت، هنگام غضب حالتی مهیب می‌یافت، حب جاه ومال برمزاجش غالب بود، از هیچ‌کس تحمل خلاف نمی‌کرد و به اندك گمانی چشمها را می‌کند وسرهامی‌برید وبا این سیاست سخت‌گردنکشان راگوشمالی داد و دشمنان ایران را به جای خود نشاند. در رعایت سربازان اهتمام به خرج می‌داد و با اهل شریعت به احترام رفتار می‌کرد.

به هر حال موسیقیدانان دورهٔ ناصری بزرگترین استادان موسیقی ایران بوده‌اند و موسیقی اصیل ایرانی که امروز در دست ماست از آنان رسیده است.

ارزش موسیقی در دورهٔ قاجاریّه:

آنچه مسلّم است موسیقی ما تا اواسط قرن نهم هجری جنبهٔ علمی داشته است، چنانکه کتابهایی تا آن زمان در دست ما می‌باشد مانند نوشته‌های فارابی، ابن‌سینا، صفی‌الدّین ارموی، قطب‌الدّین شیرازی و عبدالقادر مراغی. ولی از آن به بعد نه تنها کتابی در موسیقی نظری نوشته نشده، از لحاظ علمی هم به واسطهٔ مساعد نبودن اوضاع اجتماعی و موانع مذهبی، تشویقی از اهل این هنر به عمل نیاورده، به تدریج هنرمندان واقعی دلسرد و افسرده شده وکمتر کسی به فراگرفتن این فنّ رغبت یافته است.

در نتیجه موسیقی ما به دست مردم بی‌سواد و نادان افتاده که از آن استفادهٔ مطربی

فتحعلی شاه



حسینقلی‌خان جهانسوز و برادرزادهٔ آقامحمد خان بود و در زمان سلطنت عموی خود با سمت ولیعهدی در فارس حکومت می‌کرد.

فتحعلی شاه پادشاهی عیاش و خوشگذران بود و علاقهٔ شدیدی به کثرت زن و اولاد داشت. نزدیک به هزار زن گرفت و فرزندان بسیار یافت. هنگام مرگ ۵۷ پسر، ۴۷ دختر و ۵۶۱ نوادهٔ پسری و دختری از او باقی ماند.

وی لیاقت و شجاعت و تدبیر عموی خود آقا محمدخان را نداشت اما از نظر پول‌دوستی نظیر او بود. تنها امتیازی که بر عموی خود داشت این بود که سخت دلی و کینه توزی و ستمگری او را نداشت. به شعر و شاعری علاقه داشت و گاهی شعر می‌گفت و در شعر خاقان تخلص می‌کرد.

از لحاظ ظاهر صورتی زیبا، هیکلی بلند و تنومند داشت و ریش او بسیار بلند بود که در مواقع رسمی آن را به زیور و جواهرات می‌آراست.

از رموز سلطنت و همچنین از سیاست بین‌المللی بی اطلاع و بسیار زودباور بود و به آسانی تحت تأثیر اطرافیان خود قرار می‌گرفت.

در سال ۱۲۵۰ هجری قمری وفات کرد. جسدش را به قم بردند و در مقبره‌ای که در زمان حیاتش به امر او ساخته شده بود به خاک سپردند.



ناصرالدین‌شاه مردی مستبد به رای، خودخواه، متدین و پای‌بند شعائر دینی بود. خود را خلیفهٔ اسلامی در عالم تشیع می‌دانست و به همین مناسبت مورخان قاجار تهران را دارالخلافه خوانده‌اند.

در مدت پادشاهی خود سه بار به اروپا مسافرت کرد و شیفتهٔ تمدن جدید اروپایی شد و مقدمات استفاده از بسیاری ازمظاهر تمدن جدید را در ایران فراهم آورد.

ناصرالدین‌شاه با این که هیئت وزیران را برگزید لیکن هیچ وزیر و مامور عالیرتبه‌ای جرأت و جسارت آن را نداشت که بدون اجازهٔ شاه کاری انجام دهد و همه او را ظل‌الله و اطاعت از فرمان او را واجب میدانستند.

زندگی خصوصی ناصرالدین‌شاه و وضع حرمسرا شیفتگی و هوسرانی، لطیفه‌گویی، طبع شعر و سایر خصوصیات اخلاقی او موضوع داستانها و روایات متعدد شده‌است.

کرده‌اند. هر چندگاه‌به‌گاه کسانی پدید آمده‌اند که علاقه‌ای به این هنر داشته‌اند ولی تا آنجا که تاریخ نشان می‌دهد، مخصوصاً از آغاز صفویّه که توجّه سلاطین بیشتر معطوف به تحکیم پایه‌های استقلال ایران بوده است و از مبانی مذهبی برای انجام نیّات خود استفاده کرده‌اند و در اسلام هم موسیقی را در خور مقامی نمی‌دانستند، سهل است آنرا نیز حرام تصوّر می‌نمودند، هنر موسیقی رو به ضعف نهاد، چنانکه تألیف شایستهٔ ذکری درین باب نشد. تنها برخی اهل عمل بوده، نوازندگی می‌کرده‌اند، آنهم در خفا که مورد تکفیر واقع نشوند و این بزرگترین لطمه‌ایست که به موسیقی ما رسیده و جلوی پیشرفت آن را گرفته است.

ادوارد براون انگلیسی می‌نویسد:

«سلطان ابراهیم میرزا» شاعر و صنعتگر و موسیقی‌دان و خوشنویس بوده، که بدست برادر خود شاه اسماعیل دوّم صفوی در سال ۹۸۴ قمری (۹۴۸ ش.) کشته شده است.[۱]

از نوازندگان دورهٔ صفویّه ـ چنان که گذشت ـ این اشخاص را نام می‌برند:

حافظ جلاجل باخزری، حافظ مظفر قمی، حافظ هاشم قزوینی، حافظ احمد قزوینی، میرزا محمد کمانچه‌ای، استاد محمد مؤمن، استاد شهسوار چهارتاری، استاد شمس شترغوهی ورامینی، استاد معصوم کمانچه‌ای، استاد سلطان محمّد طنبوره‌ای، میرزا حسین طنبوره‌ای، استاد سلطان محمّدچنگی.[۲]

در زمان کریم‌خان زند شخصی به نام «پریخان» و در سلطنت فتحعلی شاه قاجار نوازنده‌ای موسوم به چالانچی‌خان[۳] و در دورهٔ محمّدشاه قاجار چنان که گفتیم دو استاد به نام‌های زهره و مینا، همچنین فتح‌الله میرزای شعاع‌السلطنه، فیروز میرزای نصرت‌الدّوله در کمانچه و عبدالعلی معتمدالدّوله در تار بوده‌اند.[۴]

قاآنی[۵] شاعر قصیده‌سرای دورهٔ محمّدشاه و اوایل ناصرالدّین شاه، قصیدهٔ شیوایی در مدح محمّدشاه دارد که در آن نام چند نوازنده را ذکر می‌کند. شرح قصیده اینست که شاعر از دل خود که روزی به بازار رفته است و دلبری به چنگ آورده است گفتگو می‌کند:

---

(۱) تاریخ ادبیّات ایران، ادوارد براون، ترجمهٔ رشید یاسمی، جلد چهارم، ص ۹۵.

(۲) همان، ص ۱۰۴.

(۳) چالانچی به تُرکی: به معنی نوازنده است.

(۴) مخبرالسلطنهٔ هدایت، مجمع‌الادوار، ص ۱۰.

(۵) قاآنی دستگاه‌دان و اهل موسیقی نیز بوده است.

دلکی هست مرا شیفته و هرجایی
عملش عشق پرستی هنرش شیدایی
پیشه‌اش روز به دنبال نکویان رفتن
شب چه پنهان ز تو تا صبح قدح پیمایی
قصّه‌ها دارم ازین دل که اگر شرح دهم
همه گویند شگفتا که نمی‌فرسایی
همه بگذار یکی تازه حکایت دارم
که اگر بشنوی انگشت تحیّر خایی
من و دل هر دو درین هفته به بازار شدیم
دلبری دید دلم رشک گل از رعنایی
دل ندانم به چه فکرش به سوی خانه کشید
میکی پیش نهادش چو گل از حمرایی
من نشستم به کناری دل و او مست شدند
مستی آغاز نهادند به صد سودایی
دل سر آورد به گوشم که به جان و سر شاه
که مرا در بر این ترک خجل ننمایی
این سخن گفت و ز جا جست و به کرسی بنشست
رو به من کرد که کو چنگی و چون شد نایی
تارزن زاغی و ریحان و ملیخای یهود
ضرب‌گیر اکبری و احمدی و بابایی

حالا معلوم نیست که زاغی تارزن و ریحان و ملیخای یهود، همچنین اکبری و احمدی و بابایی ضرب‌گیر، از مطربان دوره‌گرد بازاری بوده‌اند یا به راستی در نوازندگی هنری داشته‌اند.

در دورهٔ ناصرالدّین شاه، ملّاعبدالجواد خراسانی، ریاضی‌دان معروف که محل اقامتش اصفهان بوده است، و عدّهٔ زیادی شاگرد و مرید داشته، در موسیقی خیلی ورزیده بوده، تار را خوب می‌زده است؛ ولی نظر به اینکه زدن تار در مذهب اسلام حرام بوده، تار او را کسی نشنیده بود.[۱] بنا به گفتهٔ گوبینو، آخوند ملّا علی‌محمّد یکی دیگر از

---

(۱) کتاب سه سال در ایران، تألیف «کنت دو گوبینو»ی فرانسوی که در زمان سلطنت ناصرالدین شاه سالها در ایران مأموریت سیاسی داشته، به ترجمهٔ ذبیح‌الله منصوری، ص ۲۳.

ریاضی‌دانهای معروف این دوره است که در موسیقی نظری (نه عملی) خیلی استاد بوده، ولی هیچیک از ادوات موسیقی را نمی‌نواخته. گوبینو می‌نویسد:

«به طور کلّی در ایران آنهایی که تار می‌زنند و در موسیقی استاد هستند، غیر از طبقهٔ اوّل و دوّم می‌باشند و نُجبا و اشراف ایرانی تار زدن را یک نوع عیب می‌دانند و یا اقلاً باعث سبکی خود می‌شمارند».

اوژن فلاندن[1] که در زمان محمّدشاه قاجار به ایران آمده است در سفرنامهٔ خود می‌نویسد: «ایرانیانی که بسیار دولتمندند به هنگام صرف ناهار، دو سه مطرب می‌آورند. یکی از آنها خواننده است که پیوسته آوازهای یکنواخت می‌خواند و اشعارش بیشتر از عشق، شراب، شجاعت صحبت دارد. سازهایی که با این آواز همراه است یک دایرهٔ زنگی است، یک چنگ[2] و یک نوع ویولن که آن را کمانچه می‌گویند. کنسرتی که این سازها تشکیل می‌دهند زیاد خوش‌آیند و خوش‌آهنگ نیست. موسیقی ایران بسیار عقب است و دو دلیل دارد؛ یکی اینکه موسیقی مانند نقّاشی صنعتی تقلیدی نیست بلکه علمی است. دیگر اینکه



دایره‌زن (از نقاشی‌های چهل‌ستون)

(۱) اوژن فلاندن در سال ۱۲۱۹ (۱۸۴۱ ـ ۱۸۴۰م.) از طرف انجمن صنایع مستظرفهٔ پاریس به همراهی سفیر فوق‌العادهٔ فرانسه به ایران آمد. سفرنامهٔ او توسط حسین نورصادقی در سال ۱۳۲۶ ترجمه شد.

(۲) مقصودش از چنگ، تار بوده است. زیرا در جای دیگر می‌نویسد: «در کنارش زنی با مضراب فلزی چنگ می‌نواخت». (تار است که با مضراب می‌نوازند)، ص ۶۹.

موسیقی ایرانی به دست لوطیان و اشخاص بی‌سروپا افتاده که کار دیگری از دستشان بر نمی‌آید. به این جهت قدر و قیمت موسیقی به کلّی در ایران از بین رفته است.

به ندرت اشخاص اسم و رسم‌داری یافت می‌شوند که با موسیقی آشنایی داشته باشند».[۱]

یکی دیگر از اروپائیان چنین می‌نگارد:

«صنعت و حرفهٔ موسیقی و رقص و آواز هم در این مملکت به طور انحصار در دست یهودیها واقع گردیده، مشهور است که ملل شرقی اشتغال بدین قبیل حرف و صنایع را برای خود پست و حقیر دانسته، به طور انحصار آن را به ملل سایره واگذار کرده‌اند. ایرانیها هم دارای همین نظریّه هستند و از اشتغال به صنایع موسیقی و آواز و رقص عار دارند».[۲]

براون می‌نویسد: «میزبان، میهمانی را که از حیث شخصیّت و مقام بزرگتر از دیگران است در صدر سفره می‌نشاند. موسیقی‌دانها و خوانندگان و رقّاصان هم پای سفره می‌نشینند».[۳]

این بود چند جمله از نوشته‌های خارجیها. حالا ببینیم موسیقیدانهااز نظر خودمان چه قدر و منزلتی داشته‌اند: در دورهٔ ناصرالدّین شاه، نوازندگان را «عملهٔ طرب» می‌نامیدند. واقعاً زهی تأسف که هنرمند همردیف عمله باشد! البته باید دانست که نوازندگان درباری که در بارگاه شاه حق جلوس و نواختن داشتند، به این لقب پر افتخار نایل آمده بودند و آنها را «عملهٔ طرب خاصّه» می‌نامیدند. اینها کسانی بودند که از طرف شاه وظیفه و مقرّری داشتند و گر نه نوازندگان عادی را «مطرب» می‌گفتند محمّد حسن‌خان اعتماد السّلطنه، وزیر انطباعات، رییس دارالتّرجمه و رییس ادارهٔ روزنامهٔ دولتی و پیشخدمت مخصوص و روزنامه‌خوان دربار ناصری که چند سال هم در پاریس تحصیل کرده بود و مردی متجدد بوده، وقایع روزانهٔ دربار ناصرالدّین شاه را در پانزده سال آخر عمرش نوشته، که یادداشت‌های سه سالش به نام «وقایع دربار» به چاپ رسید. و در این

---

(۱) سفرنامهٔ اوژن فلاندن، ص ۲۱۱.

(۲) کتاب «ایرانیان در گذشته و حال»، تألیف: مادام، ا. س. وولفسن» که در سنهٔ ۱۲۸۹ به زبان روسی تألیف شده است و توسط میرزا حسین‌خان انصاری ترجمه و چاپ گردیده است. مؤلف در زمان سلطنت محمّدعلی شاه قاجار در ایران بوده. این جمله در صفحهٔ ۴۷ آن کتاب است.

(۳) کتاب «یک سال در میان ایرانیان»، تألیف ادوارد براون، ترجمهٔ ذبیح‌الله منصوری، ص ۱۱۷. این کتاب شرح مسافرت یک سالهٔ اوست به ایران در سال ۱۲۶۶ هـ. ش. در دورهٔ ناصرالدّین شاه.

یادداشت‌ها مکرّر از عملهٔ طرب یاد شده است. از جمله می‌نویسد: «در قصر قاجار بعد از ناهار، شاه ما را خواست، وارد باغ شدیم، عملهٔ طرب بودند».[۱] در جای دیگر می‌نویسد: «شش به غروب مانده وارد سلطنت‌آباد شدیم، در سر قنات، آفتاب‌گردان زده بودند، شاه ناهار خوردند. عمله طرب خبر کرده بودند. از شهر آمدند. زیر درخت‌های آلبالو که تازه شکوفه کرده بود، شاه نشست، قدری ساز زدند[۲].... امروز هم شاه سوار شدند. می‌خواستند میان جنگل رفته، آنجا ناهار صرف فرمایند و عملهٔ طرب هم خبر کردند.... در شهرستانک آش‌پزان بود، عملهٔ طرب هم بودند[۳].... درب خانه رفتم، دیگ زیاد و اقسام لحوم و ادویه و سبزی آلات (!) و حبوبات و قند و شکر و غیره و غیره حاضر بود. عملهٔ طرب خاصّه طرفی نشسته، ساز می‌زدند. اهل خلوت از ناظر و امین‌الملک و غیره‌ها طرفی نشسته سبزی و بادنجان پاک می‌کردند. خود پادشاه هم گوشه‌ای خزیده و تماشا می‌فرمودند. مجلس خالی از شکوه و تماشا نبود».[۴]

عبداللّه مستوفی می‌نویسد: چون اکثر این آشپزان در ماه مهر بود و ماه عزاداری نبود، عملهٔ طرب درباری هم یک قسمت این محوطه را اشغال کرده با آلات خود حاضر بودند. شاه بر صندلی جلوس کرده، عملیّات آشپزان با نوای موسیقی شروع می‌گشت».[۵]

دوستعلی معیّرالممالک می‌نویسد: «در روز آش‌پزان، میان سفره تنی چند از خواصّ نوازندگان جا می‌گرفتند و بعضی از دلقک‌ها و بذله‌گویان از قبیل حاجی لره و حسن کماجی و غیره درگوشه و کنار ایستاده، وگاه به حرکتی خوش با لطیفه‌ای مناسب حضار را به سرور و انبساط می‌آوردند... ملک‌الشعرا بیتی چند... خواند... آنگاه نوازندگان آهنگ عراق و حجاز کرده به اصفهان باز می‌گشتند».[۶]

---

(۱) کتاب «وقایع روزانهٔ دربار ناصری» که از اوّل فروردین ۱۲۶۰ (۱۲۹۸ ه. ق) شروع می‌شود. ص ۸۸.
(۲) کتاب اعتمادالسّلطنه، ص ۹۲.
(۳) همان، ص ۱۸۳. از قرار معلوم سالی یک مرتبه آش می‌پختند (در حضور شاه) و هر یک از وزرا و رجال در پختن آش و پاک کردن سبزی و بقولات و غیره شرکت می‌کردند.
(۴) همان، ص ۳۶.
(۵) عبداللّه مستوفی، شرح زندگانی من، جلد اول، ص ۳۸۸.
(۶) دوستعلی معیّری، یادداشتهایی از زندگانی خصوصی ناصرالدّین شاه، ص ۱۴۷.

الف ـ نام موسیقیدانان دورهٔ معاصر:

از زمان سلطنت ناصرالدیّن شاه تاکنون تقریباً یک قرن و نیم می‌گذرد و ما در تاریخ موسیقی ایران، آن را دورهٔ معاصر می‌نامیم. در این دوره سه نسل موسیقیدان بوجود آمده‌اند که هر کدام را جداگانه باید مورد بحث قرار داد. نسل اوّل را موسیقیدانان دورهٔ ناصری می‌نامیم. نسل دوّم راکه مستقیماً دست پروردهٔ نسل اوّل است موسیقیدانان دورهٔ رضاشاه می‌خوانیم. نسل سوّم را باید موسیقی‌دانان بعد از جنگ جهانی دوّم نامید.

بخش اوّل ـ موسیقیدانان دورهٔ ناصری:

این بحث را با نوازندگان کمانچه آغاز می‌کنیم. کمانچه ساز اصیلی است که در دورهٔ ناصری رواجی به سزا داشته، ولی به روزگار ما در معرض فراموشی و بی‌التفاتی متنفذین غرب‌زده قرار گرفته است و اگر اقدامات مراجع صلاحیتدار در چند سال اخیر نبود، این ساز به کلّی متروک شده بود و به سرنوشت چنگ و قانون و عود دچار می‌شد.

نوازندگان کمانچه دورهٔ ناصری عبارتند از:

۱ـ **خوشنواز**: نوازندهٔ بزرگی که «کنت دو گوبینو» و دوستعلی‌خان معیّرالممالک در خاطرات خود از او یاد کرده‌اند.

۲ـ **آقا مطلب**: پدر آقامحمّد صادق‌خان سرورالملک، موسیقی دان بزرگ دورهٔ ناصری.

۳ـ **اسمعیل خان**: کمانچه‌کش بزرگی که پسرش «حسین خان» بهترین کمانچه‌کش دورهٔ ناصری شد

۴ـ **قلی‌خان**: برادر اسمعیل خان بود.

۵ـ **موسی کاشی**: کمانچه‌کش مخصوص ظل‌السّلطان بود و کمانچهٔ او شش سیم داشته. به این ترتیب که سیم‌های اوّل و دوّم آن مضاعف بوده، و سیم چهارم هم از زمان او معمول شده، زیرا قبل از او کمانچه فقط سه سیم داشته است. باقرخان رامشگر کمانچه‌کش دورهٔ ناصری از شاگردان او بوده است.

۶ـ **میرزا رحیم**: که در تعزیه شبیه‌خوانی هم می‌کرده، در کمانچه چیره دست بوده است.

۷ـ **جواد قزوینی**: از نوازندگان محبوب و مورد توجّه ناصرالدیّن شاه بوده که صدای خوش را با نوای دلپذیر کمانچه‌اش همراهی می‌کرده.

۸ـ علی‌رضا چنگی: از شاگردان جواد قزوینی و نیز از نوازندگان دربار مظفّرالدّین شاه و محمّدعلی شاه بوده است.

۹ـ میرزا غلامحسین: پدر سماع حضور، نوازنده بزرگ سنتور و ضرب بود که کمانچهٔ مخصوصی هم اختراع کرد با سیم‌ها و پیچ‌های زیاد و دسته‌ای بلند. به همین جهت آن را ایستاده می‌زد و «مجلس آرا» نام نهاده بود. آن را در حضور شاه به صدا در می‌آورد و شاه از شنیدن آن، او را تحسین می‌کرد.



باقرخان

۱۰ـ باقرخان رامشگر: اصلاً اهل اصفهان و شاگرد موسیٰ کاشی بود. بعدها داماد آقاحسینقلی شد و در موسیقی، محضر این استاد را هم درک کرد.

۱۱ـ حسین‌خان اسمعیل‌زاده: وی فرزند اسمعیل‌خان کمانچه‌کش و شاگرد عموی خود قلی خان بود. حسین خان در آغاز امر جزء دستهٔ مطرب‌های سرپولک تهران بوده؛ نظر به اینکه در نواختن کمانچه مهارت بسیار پیدا کرد و با هنرمندان انجمن اخوت آشنا شد، به تشویق ظهیرالدّوله در سلک اخوان صفایی در آمد تا روش مطربی را کنار بگذارد و به همین منظور کلاس مشق کمانچه دایر کرد و مشغول تعلیم شد. در جلسات انجمن اخوت هم شرکت می‌کرد و سولیست آتیهٔ کنسرتهای درویش و عارف به شمار آمده است. می‌گویند به همان اندازه که میرزا حسینقلی در تار مهارت داشت، حسین خان هم در کمانچه تسلّط داشت.



حسین اسمعیل‌زاده

در این زمان چون نواختن ویولن مرسوم شد، اغلب کسانی که می‌خواستند ویولن بزنند از محضر او استفاده می‌کردند.

از شاگردان بزرگ او، کسی که کمانچه زده، استاد حسین یاحقّی است. سایرین که ویولن می‌زدند و شهرت یافته‌اند از این قرارند: رکن‌الدّین خان، ابوالحسن صبا رضا ویولنی (برادر مرتضی محجوبی)، شهباز

برمکی (پسر ناصر همایون)[۱]، ابراهیم‌منصوری و بسیاری دیگر که ذکر نامشان باعث طول کلامست.

*انجمن اخوت: صفاعلی ظهیرالدّوله را مؤسّس انجمن اخوت می‌دانند که از رجال دورهٔ ناصرالدّین شاه بود. مهمترین روزی که در انجمن اخوت، دوستان جمع می‌شدند و برای آن اهمیّت بسیار قایل بودند، سیزدهم ماه رجب، روز تولّد حضرت علی (ع) بود. رییس ارکستر غلامحسین خان درویش بود و بهترین نوازندگان و خوانندگان زمانه درین ارکستر شرکت داشتند، از جمله نوازندگان تار این ارکستر: دکتر مهدی منتظم‌الحکما و حسین هنگ‌آفرین بودند و نوازندگان سه‌تار، از شاگردان خاص میرزا عبدالّله، مشیر همایون و غلامرضا سالار معزز و یوسف فروتن نوازندهٔ پیانو، ارفع‌الملک و یوسف‌خان صفایی و یحیی‌خان قوام‌الدّوله‌ای و فخّام الدّوله و علینقی وزیری و قهرمانی و شکری و حاج غلامرضا همه تار می‌نواختند. حسین اسماعیل‌زاده کمانچه‌کش و تقی دانشور و... ویولون می‌نواختند. حاجی خان ضرب، رضاقلیخان نوازندهٔ ضرب و آواز خوان، نایب اسداله که او را نایب می‌گفتند و نیز شاهیدی نوازندگان نی، ناصر سیف و میرزا حسین ساعت‌ساز و سیدحسین طاهرزاده هم آواز می‌خواندند. «شیدا» و «عارف» تصنیف ساز انجمن بودند. از تصنیفهایی که «شیدا» ساخته بود و یکی به نام مولود نبی که در سه گاه بوده مشهور شد:

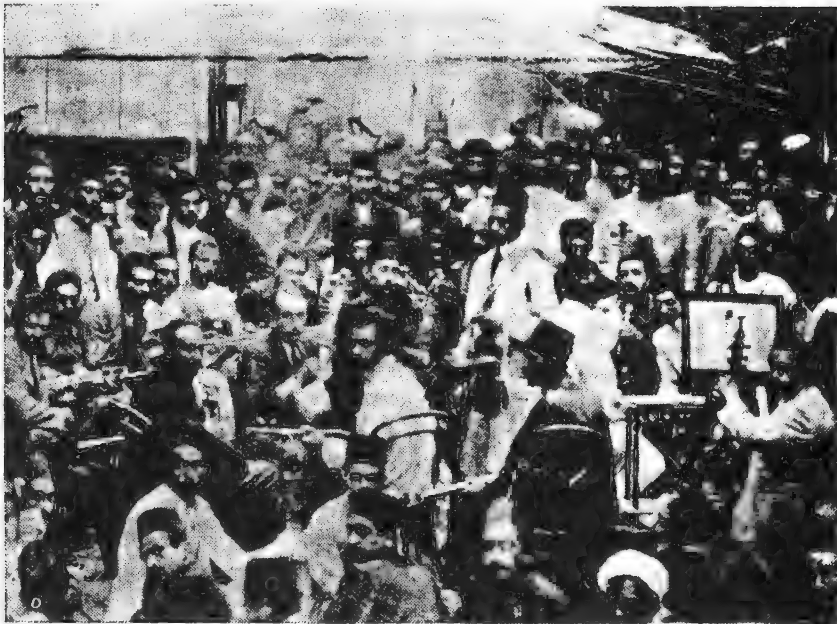


صفاعلی ظهیرالدوله

(تابلو نقاشی کار استاد علیمحمد حیدریان)

---

(۱) ناصر همایون از شاگردان قدیم شعبهٔ موزیک و دارالفنون بود که بعدها رییس موزیک نظامی شد.



یکی از جلسات انجمن اخوت در باغ‌های شمال تهران

مولود نبی محبوب خداست　　زین حسن ظهور عید فقراست
نازم به چنین بزمی که به پاست　　با هم به صفا سلطان و گداست
به‌به چه صفا　　به‌به چه وفا
به‌به چه شهی　　به‌به چه گدا
ساز و دف و نی هو حق زندا　　دم از دم هو مطلق زندا
این نغمهٔ خوش منطق زندا　　کز مهر علی ذرّات بپاست
عالم هم از او پرشور و نواست
به‌به چه صفا　　به‌به چه وفا
به‌به چه شهی　　به‌به چه گدا
احسنت بدین (احسنت بدین)　عیش و طربی (عیش و طربی)
خوشا به چنین (خوشا به چنین)　عشق وطلبی (عشق وطلبی)
بخ‌بخ به چنین بزم ادبی
کز مهر و صفا و الطاف خداست　　کاین جشن چنین، بی‌ریب و ریاست
به‌به چه صفا　　به‌به چه وفا
به‌به چه شهی　　به‌به چه گدا

نازم به مقامی که در او خسرو و درویش
هستند به هم یکدل و هم مسلک و هم کیش

چه خوش فکرت درویش　　چه خوش فطرت درویش
چه خوش نیّت درویش　　چه خوش عترت درویش

* * *

(از نوازندگان و استادان تار و سه تار نیز می‌توان به این اسامی اشاره کرد):

۱۲ـ آقا علی‌اکبر: قدیم‌ترین نوازندهٔ تار که در کتب از او اسم برده شده، آقا علی‌اکبر است. او از نوازندگان دربار ناصرالدّین شاه بوده؛ به گفتهٔ نواده‌اش، جواد عبادی (پسر بزرگ میرزا عبدالّله)، فرزند شاه ولی است. کنت دو گوبینو در کتاب «سه سال در ایران» از او به عنوان هنرمند بزرگ جهانی یاد کرده است.



آقا غلامحسین استاد تار

وی سه پسر داشت، به نامهای حسن، عبدالّله و حسینقلی، که اوّلی هنرمند برجسته‌ای شد. ولی در جوانی درگذشت. خود آقا علی‌اکبر هم زیاد عمر نکرد و به هنگام مرگش دو فرزند دیگرش میرزا عبدالّله و آقا حسینقلی هنوز دوران کودکی را طی می‌کردند. آقا علی‌اکبر خلق و خوی درویشی داشت و به همین جهت مورد بی‌مهری و آزار افراد قشری و ظاهرپرست بود و گویا مرگ وی نیز در نتیجهٔ همین اختلافات اتفّاق افتاده است. گفته‌اند شبی که از جفای همسایه‌ای ظاهرپرست سخت رنجیده و ملول بوده است تار خود، موسوم به «قلندر» را به دست گرفته، روی بام خانه می‌رود و شروع به راز و نیاز با ساز می‌کند. صبح آن روز وی را در کنار ساز محبوبش خفتهٔ ابدی یافتند.

۱۳ـ آقا غلامحسین: فرزند محمدرضا و برادر زادهٔ آقا علی‌اکبر است که شاگرد عموی خود بوده، پس از وی هنرمند بزرگ به شمار آمده است و در دربار ناصری طرف

توجّه و علاقهٔ مخصوص شاه گردیده است. آنچه به نظر می‌رسد بعد از آقا علی‌اکبر دو تن از نوازندگان در دربار ناصرالدّین شاه دارای مقام مهمّی بوده، موسیقی دانهای دیگر آنها را به استادی قبول داشته‌اند: یکی محمّد صادق‌خان است (که ذکرش خواهد آمد) و دیگری آقا غلامحسین که پس از آقا علی اکبر زبردست‌ترین نوازندهٔ تار بوده است، چنانکه می‌گویند: به قدری مضراب تند و ریز او سریع و متوالی بوده، که از دور صدای آرشه کمانچه را می‌داده است. شاگردان آقا غلامحسین عبارتند از: میرزا عبدالّله و آقا حسینقلی (که عموزاده‌های او بوده‌اند و هر دو استادی بزرگ شدند. همچنین نعمت‌الّله‌خان معروف به اتابکی، یوسف‌خان صفایی، محمّدعلی خان مستوفی.

۱۴- میرزا عبدالّله:



میرزا عبدالّله

یکی از فرزندان استاد علی‌اکبر بود. اوّلین تعلیمات موسیقی را از برادر بزرگتر خود میرزا حسن فرا گرفت و بعدها در محضر پسر عموی خویش آقا غلامحسین که استاد معروف زمانه بود، پرورش یافت. می‌گویند با کمک سیداحمد نامی که سه‌تار می‌زده است و دستگاه‌دان بوده، ردیف موسیقی را منظّم و مرتّب کرده است. به برادر کوچک خود آقا حسینقلی هم تار آموخت تا این که او

نیز بزرگتر شد و مستقیماً از پسر عموی خویش آقا غلامحسین استفاده کرد.

میرزا عبدالّله که موسیقی را با کوشش و زحمت آموخت و از حسادتهای استادان زمان خود دلخوش نبود، در اثر اخلاق کریمانهٔ جبلی تصمیم گرفت که از این پس هر چه می‌شنود به خوبی فراگیرد و دستگاهها را کامل و بی‌نقص به ذهن بسپارد و آنچه با ذوق و همّت خستگی‌ناپذیر کسب کرده است در طبق اخلاص گذارده، به شاگردان خود بیاموزد تا میراث گذشته را از دستبرد حوادث زمان، مصون دارد و عیناً به آیندگان تحویل دهد. او دیده بود که استادان قدیم نمی‌خواستند معلومات خود را به دیگران بیاموزند. وی دریافت که عمر انسان ابدی نیست و غفلت‌های گذشتگان باید برای آیندگان، درس عبرت باشد. با این فکر دست به کار شد و هرجا از استادی چیزی می‌شنید آن را به دیگر دانستنیهای خود می‌افزود و به هر کس که از او می‌خواست، می‌آموخت و همچنین همین فکر بلندپایهٔ استاد بود که از زوال نغماتی که تا آن روز به دستش رسیده بود، جلوگیری کرد.

شاگردان میرزا عبدالّله:

۱ـ سیدحسین خلیفه، که در کلاس استاد، سمت جانشین وی را داشته است ۲ـ دکتر مهدی صلحی، که پس از فوت استاد، جانشین وی شد. ۳ـ اسمعیل قهرمانی (متولّد ۱۲۵۸ هـ. ش) ۴ـ سیدعلی محمّدخان مستوفی، که در نقّاشی هم شاگرد کمال‌الملک بود. وی در سال (۱۲۷۹ هـ. ش) در تهران وفات یافت. ۵ـ محب‌السلطان روحانی. ۶ـ مرتضی صبا ۷ـ باقر فهیمی و...



شاگردان کلاس میرزا عبدالّله. ردیف پایین از راست به چپ: ۱ـ علی‌اکبر روحانی (محب‌السلطان) ۲ـ جواد عبادی فرزند بزرگ استاد ۳ـ استاد میرزا عبدالّله ۴ـ سیدحسین خلیفه. ایستاده از راست: ۱ـ مرتضی صبا ۲ـ غلامحسین‌خان ۳ـ رضا هندسی ۴ـ اسمعیل قهرمانی ۵ـ ناصرخان.

فرزندان میرزا عبدالّله: این استاد دو دختر و دو پسر داشته است که هر چهار تن، ذوق موسیقی داشته‌اند و سه‌تار زده‌اند. دختر بزرگش «مولود» از دیگران، بیشتر به ردیف پدر وارد بود. دختر کوچکش «ملوک» که او هم نزد پدر خود، سه‌تار زده است. پسر بزرگش جواد عبادی که مستقیماً از تعلیمات پدر استفاده کرد ولی به واسطهٔ نقصی که به دستش رسید، از ادامهٔ کار موسیقی محروم ماند. امّا کوچکترین فرزند، به نام «احمد عبادی» بود که وقتی پدرش فوت کرد، طفلی بیش نبود و بعدها از خواهران خود مستقیماً و مخصوصاً از مولودخانم تعلیم موسیقی گرفت و چندی پیش وفات یافت.

به هر حال تاریخ فوت استاد را ۱۲۹۷ (ه. ش) و سن ۷۵ سالگی گفته‌اند.

این بندهٔ خدا و خداوند موسقی رفت از جهان فانی و میرند مابقی

ای خاک تیره مرشد ما را عزیزدار عبدالهست، پیر جوانان متّقی

۱۵- آقا حسینقلی: وی نخست نزد برادر خود میرزا عبدالّله، و سپس پیش پسر عمویش ـ آقا غلامحسین ـ به نواختن تار مشغول شد و آنقدر تمرین و ممارست کرد تا استاد مشهور زمان خود گردید.

عارف در دیوانش می‌نویسد: «تار هم بعد از میرزا علی حسینقلی چراغش تقریباً خاموش شد و با اینکه حالا معمول‌ترین آلت موسیقی ایرانیست، باز بزرگترین استاد آن که قرنها لازمست که دست طبیعت پنجه‌ای بدان قدرت بوجود آورد از میان رفت.



پنجه‌ای که هر وقت به حرکت می‌آمد، قرار از کف و آرام از دل شنوندگان می‌ربود و مانند صورت بر دیوار، بی‌اختیار مجذوب سکوت می‌گردید».

کاسهٔ تار بعد از او زیبد   که در آن، عنکبوت بندد تار(۱)

شاگردان آقا حسینقلی: از میان شاگردان بسیارش، کسانی که شهرت یافته‌اند، می‌توان اشخاص زیر را نام بُرد:

۱- «ارفع‌الملک» که او را بهترین شاگرد آقا حسینقلی گفته‌اند. ۲- «غلامحسین درویش» که خود داستان طولانی دارد و جداگانه به شرح آن خواهیم پرداخت. ۳- «میرزا غلامرضا شیرازی» ۴- «ناصرالدولهٔ راد» ۵- «علینقی وزیری» که علاوه بر شاگردی آن استاد قسمتی از ردیف وی را هم به خط موسیقی نوشته است ۶- «علی‌محمّد فخام بهزادی» ۷- «مرتضی نی‌داود» ۸ و ۹- «معزالدین غفّاری و حسینقلی غفّاری» (فرزندان کمال‌الملک).



علی‌اکبر شهنازی در خدمت پدر

- خانوادهٔ آقا حسینقلی: اوّلین عیال این استاد خانمی بوده است به نام «سکینه» که با حسن سنتور، نوازندهٔ معروف اوایل دربار ناصری خویشی داشته، در اندرون ناصرالدّین

---

(۱) دیوان عارف، چاپ ۱۳۲۷، ص ۳۵۴.

شاه نیز طرف توجّه خانم‌ها بوده. خوش می‌خوانده، خوب تار می‌زده، به ردیف موسیقی کاملاً وارد بوده است. آقا حسینقلی از اطّلاعات موسیقی او استفادهٔ زیادی نموده است. آقا حسینقلی از این خانم، دو دختر داشته، که یکی را به آقارضاخان فرزند آقا غلامحسین داده است. دختر دوّم آقا حسینقلی، زن باقرخان رامشگر شد. پس از فوت سکینه، آقا حسینقلی زن دیگری گرفت که از او سه پسر پیدا کرد:

۱ـ علی‌اکبر شهنازی، که شش سال از تعلیمات پدر برخوردار شد ۲ـ محمّدحسن شهنازی، که نزد برادر بزرگتر به نواختن تار آشنا شد.

۳ـ عبدالحسین شهنازی که نزد علی‌اکبر کار کرد و پنجهٔ شیرین ملیحی داشت و در سال ۱۳۲۷ (هـ. ش) فوت کرد.

ـ فوت استاد: آقا حسینقلی در حدود سه سال قبل از میرزا عبدالّله (در سال ۱۲۹۴ ش.) در شصت و چند سالگی درگذشت.



از راست: میرزا عبدالّله‌خان (پدر روح‌الّله)، کریم خالقی (برادر روح‌الّله)، میرزا غلامرضا شیرازی ـ استاد تار (عموی روح‌الّله)، روح‌الّله خالقی (سال ۱۲۹۴ هجری شمسی)

۱۶ـ میرزا غلامرضای شیرازی: وی شاگرد میرزا حسینقلی بود و در محضر او مشق فرا می‌گرفت. استاد تار بود و آنچنان ریز و نرم و پیوسته ساز می‌زد که همه را مجذوب ساز خود می‌کرد. وی عموی استاد روح‌الّله خالقی ـ استاد بزرگ تار و سه‌تار ـ بود.

۱۷ـ سیدحسین خلیفه: از شاگردان خوب میرزا عبدالّله و جانشین و دستیار استاد بوده. چنانکه شاگردان ابتدا پیش او مشق می‌گرفته‌اند و بعد نزد استاد می‌رفته‌اند.

۱۸ـ اسمعیل قهرمانی: پدرش ابراهیم ملقّب به قهرمان از خدمتگزاران دربار ناصرالدّین شاه بود و به همین جهت اسمعیل از جوانی با هُنرمندانی مثل میرزا عبدالّله و آقا حسینقلی آشنا شد. اوّلین استادش سیدحسین خلیفه بود. سپس به محضر میرزا عبدالّله رفت. اسمعیل قهرمانی مدّت ۱۲ سال باکوشش و پشت‌کار به تکمیل تار و حفظ تمام ردیف‌های استادش پرداخت. وی هر یک از روزهای هفته را اختصاص به یکی از هفت دستگاه موسیقی ایرانی داده بود و در آن روز لااقل یک بار ردیف آن دستگاه را کاملاً و با تمام جزئیّاتش اجرا می‌کرد و به این ترتیب هر هفته ردیف هفت دستگاه را مرور می‌کرد و این رویه را تا آخر عمر ادامه داد. از این رو هیچگاه هیچ یک از جزئیّات ردیف را فراموش نکرد.

خوشبختانه آقای نورعلی برومند در مدّت ۱۲ سالی که این ردیف‌ها را نزد اسمعیل قهرمانی یاد می‌گرفتند همهٔ گوشه‌ها را با اجرای وی روی نوار ضبط کرده‌اند که اکنون منبع گرانبهایی از ردیف میرزا عبدالّله است.

۱۹ ـ دکتر مهدی صلحی (منتظم‌الحکما): در نواختن سه‌تار تا بدان پایه رسید که او را جانشین استادش میرزا عبدالّله می‌دانسته‌اند. او ردیف‌های استاد را خوب از برداشت و برای مهدی قلی هدایت (حاج مخبرالسّلطنه) می‌نواخت و او آنها را به نت می‌آورد. این کار مدّت هفت سال طول کشید و نتیجهٔ آن کتاب قطوری است که مخبرالسّلطنه به خط خود نوشته، به کتابخانهٔ هنرستان عالی موسیقی اهداء کرده است.

برای اینکه مقام علمی و هنری مرحوم منتظم‌الحکما بهتر معلوم می‌شود شرحی را که فرصت‌الدّوله شیرازی در بحورالالحان در مورد این هنرمند بزرگ نوشته است در اینجا نقل می‌کنیم. (به طوری که از نوشتهٔ مزبور بر می‌آید فرصت‌الدّوله در موسیقی مشکلاتی داشته که نه مطالعهٔ کتب آنها را حلّ می‌کرده است و نه توضیحات موسیقیدانان آن زمان، تا اینکه با منتظم‌الحکما برخورد می‌کند و همهٔ مشکلاتش حل می‌شود):

«... تا اینکه از قضای آسمانی و اتفّاقات زمانی خدمت شخصی رسیدم، پس از چند سال که از تألیف این کتاب گذشته بود که اگر فرضاً و تقدیراً اعتقاد به مذهب تناسخ

می‌داشتم (و حال آنکه باطلش می‌دانم) می‌گفتم روح ابونصر فارابی در این وجود حلول کرده... میرزامهدی خان منتظم‌الحکما که در علوم عربیّه ماهر و در فنون ادبیّه قادر است علوم ریاضی را به اقسام‌ها که عبارت از هیأت و حساب و هندسه و موسیقی باشد به اعلی درجات هر یک ارتقاء جسته و آن حکایات که از ابونصر بیان می‌نمایند از آنچه در مجلس سلطان عصر خود به حضّار بنمود و زمام اختیار از کفشان بربود، اگر حکایتی باشد در این شخص فیلسوف درایت است و در فن طبّ ثانی بوعلی است... مطالبی را که از کسی نشنیده، و در کتابی ندیده بودم، فرمودند تمام، با براعین و ادلّه که در اینجا از آنها صرفنظر نمودم».[۱]


غلامحسین درویش

۲۰ـ غلامحُسین درویش:

در سال ۱۲۵۱ ش. در یکی از خانواده‌های متوسط تهران، پسری به دنیا آمد که نامش را غلامحسین نهادند. پدرش موسوم به حاجی بشیر اهل طالقان بود که به موسیقی هم کمی آشنایی داشت و اندکی سه‌تار می‌نواخت. چون به این هنر علاقه‌مند بود، فرزندش را به موزیک دارالفنون سپرد. غلامحسین به فراگرفتن خط موسیقی و نواختن شیپور و طبل کوچک مشغول شد. درویش‌خان پس از کمی آشنایی، به مجلس درس آقا حسینقلی راه یافت و سمت شاگردی آن استاد را پذیرفت و مشغول نواختن تار شد و بعد از سالها تمرین و ممارست، در نواختن این ساز مهارت یافت و بهترین شاگرد استاد به شمار آمد. بعد از آن درویش‌خان نوازندهٔ مخصوص شعاع‌السّلطنه ـ پسر مظفّرالدّین شاه ـ شد و به خوبی از عهدهٔ کار بر آمد.

غلامحسین‌خان در سفر به شیراز، همراه والی با یک خانوادهٔ شیرازی وصلت کرد و

(۱) فرصت‌الدّوله شیرازی، بحورالالحان، صص ۲۹ و ۳۰.

حاصل این پیوند، دختری شد به نام «قمر» چندی بعد درویش‌خان با عارف آشنا شد، که شب آشنایی در «گلندوک»، (ملک ییلاقی نظام‌السّلطان) را عارف به قلم خود در دیوانش نوشته است. درویش‌خان از این پس با علاقهٔ بیشتری به کار تدریس می‌پردازد و در سلک «اخوان صفایی» در می‌آید و ریاست ارکستر «انجمن اخوت» را به عهده می‌گیرد. درویش‌خان «پیش درآمد» را توسعه داد و در تمام گوشه‌های آواز، پروراند و به این ترتیب آن را مستقل کرد.

ـ آثار درویش: پیش درآمدها، رنگ‌ها (قهر و آشتی، رنگ دوّم ماهور، رنگ ابوعطا، رنگ سه‌گاه،...)، تصنیفها (تصنیف ماهور، تصنیف ابوعطا، تصنیف سه‌گاه،...) و قطعات متفرّقه.

ـ خصوصیّات هنری: درویش تار و سه‌تار، هر دو را نیکو می‌نواخت. مضراب و ناخنش، ریز و نرم و خوش آهنگ بود. قبل از او، تار پنج سیم داشت؛ دو سیم سفید، دو سیم زرد و یک سیم بَم. درویش یک سیم سفید هم بین زرد و بم اضافه کرد و آن را «شش سیم» نامید و این کار را از سه‌تار که دارای آن سیم بود تقلید کرد و به این ترتیب بر صداداری تار، بسی افزود و از لحاظ کوک‌های مختلف ایجاد تنوع جدیدی نمود.

غلامحسین درویش در شب چهارشنبه دوّم آذر ماه سال ۱۳۰۵ (هـ. ش) موقعی که از منزل یکی از دوستان به خانه می‌رفت، درشکه‌اش با اتومبیلی تصادف کرد و بر اثر ضربتی که به سر او وارد آمد، جان سپرد. روانش شاد.

محمدهاشم میرزا، متخلّص به افسر، در مدح استاد و درویش دیگری که مبتکر خط شکسته نستعلیق بوده این دو بیت را سروده است:

درویش زمـــان مـا و درویش نـخست　　　هر یک به رهی، رسم تـجدّد مـی‌جست
آن یک، خط راست را شکسته بـنوشت　　　وین، مـوسیقی شکسـته را، کـرد درست

۲۱ـ حاج آقامحمّدایرانی مجرد: مانند اغلب شاگردان میرزا عبدالله، سه‌تار را نزد سیّد حسین خلیفه شروع کرد و پس از گذراندن دورهٔ درس وی، به محضر میرزا عبدالله راه یافت. وی دارای حافظه‌یی قوی، و در موسیقی قدیم و معاصر هر دو، صاحب رأی و نظر بود. ذهنش مجموعهٔ خاطرات جالب و خانه‌اش موزهٔ سازهای نفیس و کمیاب قدیمی بود. با اینکه نزدیک به صد سال داشت، از تعلیم و تعلّم دست نمی‌کشید و عدّه‌ای از موسیقیدانان اهل تحقیق همواره در خانهٔ او به مباحثه و تعلیم مشغول بودند. به ویژه استاد محمود کریمی (خوانندهٔ پرمایه و ردیف‌دان دهه‌های اخیر) که ۱۵ سال، هفته‌ای دوبار بی‌وقفه از محضر استاد استفاده می‌برد و معلومات ردیفی خود را در خدمتش تکمیل و با وی مباحثه می‌نمود.



(برعکس تار که همیشه از رونق بسیار برخوردار بوده است، در سنتور هیچگاه نوازندگان فراوانی نداشته‌ایم. شاید علّت آن اشکالاتی باشد که در نواختن این ساز موجود است، چه از نظر کوک کردن ساز و چه از نظر نواختن آن. از نوازندگان سنتور دورهٔ ناصری فقط به این چند نام اشاره می‌کنیم):

۲۲ـ سنتورخان (محمدحسن یا حسن‌خان): از نوازندگان هنرمند اوایل دورهٔ ناصری است و در تاریخ موسیقی ایران نخستین استاد سنتوری است که از او نام برده شده. «کنت‌دوگبینو» نیز در کتاب «سه‌سال در ایران» از مقام شامخ هنری‌او تجلیل‌کرده‌است.

۲۳ـ محمّدصادق خان (سرورالملک): در دربار ناصری نوازندهٔ زبردستی به شمار می‌رفته است و اوّلین موسیقیدانی است که لقب گرفته، «سرورالملک» شده است. او را «رییس» هم می‌گویند، زیرا سمت ریاست نوازندگان دربار و نقاره‌خانه را داشته است. وی فرزند «مطلب‌خان» کمانچه‌کش است که نخست پیش پدر به نواختن کمانچه مشغول شد و سپس معلومات خویش را نزد سنتورخان تکمیل نمود و نوازندهٔ زبردستی شد. وی سه‌تار را خوب می‌نواخت و به پیانو هم آشنایی داشت.



مجلس نوازندگان دورهٔ ناصری، تابلوی کار کمال‌الملک در سال ۱۳۱۰ (ه. ق) کشیده شده و اصل آن در موزهٔ گلستان است. ۱ـ محمّدصادق خان (نوازندهٔ سنتور) ۲ـ اسمعیل کمانچه‌کش ۳ـ آقاغلامحسین (نوازندهٔ تار).

۲۴ـ سماع حضور: حبیب سماع حضور ابتدا پای ساز استادش سرورالملک ضرب می‌گرفت. بعد نواختن سنتور را از وی فراگرفت و به مقام استادی رسید. سماع حضور در صفای باطن و خلوص نیّت کم‌نظیر بود و ساز را وسیلهٔ عبادت می‌دانست و با آن به راز و نیاز به درگاه معبود بی‌نیاز می‌پرداخت. و به همین جهت بی‌وضو دست به ساز نمی‌برد.

۲۵ـ علی‌اکبر شاهی: علی‌اکبر شاهی معروف به «میرزا علی‌اکبر آبدارخانه»، شاگرد دیگر محمّدصادق خان بود. لقب آبدارخانه زمانی به او داده شد که در نتیجهٔ اختلاف بین ظل‌السلطان و نایب‌السلطنه (پسران شاه) بر سر تصاحب او، به آبدارخانهٔ شاهی پناهنده شد. از میرزا علی‌اکبر صفحه‌ای به یادگار مانده است.

۲۶ـ حسن سنتوری: شاگرد دیگر محمّدصادق خان است که از او صفحاتی هم به جا مانده.

* * *

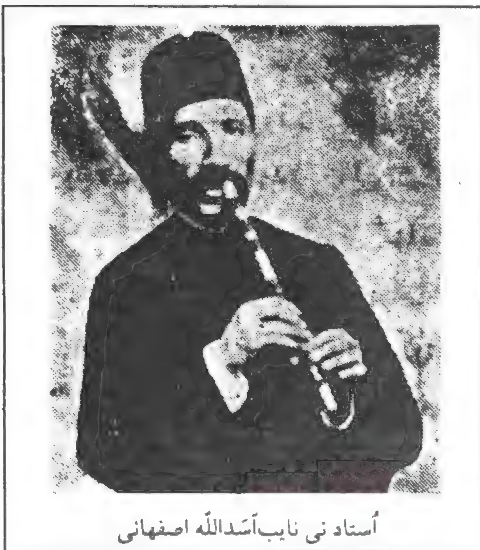
(در نی و فلوت نیز به این اسامی باید اشاره کرد):

۲۷ـ سلیمان اصفهانی: سلف نایب‌اسداللّه، و مثل او استاد بزرگ و کم‌نظیری بوده.

۲۸ـ ابراهیم آقاباشی: استاد نی نایب‌اسداللّه و خوانندهٔ توانایی هم بوده است.

۲۹ـ قلی‌خان: در تعزیه‌ها شبیه‌خوان بوده، نی نیز می‌نواخته.

۳۰ـ نایب‌اسداللّه: نی‌زن بسیار ماهری بود. با آن ساز ساده که تنها چند سوراخ بیشتر نداشت و مانند آلات بادی امروز دارای ساختمان منظم و کلیدهای متعدد نبود، تمام اصواتی را که اراده می‌کرد از نی بیرون می‌آورد. استادان، او را در فن خود با استادان بزرگی چون سماع حضور (سنتور) و آقا حسینقلی (تار) در یک ردیف گذارده‌اند. در اهمیّت مقام نایب‌اسداللّه همین بس که گفته شده: نایب ادّعا می‌کرد که وی نی را از آغل گوسفندان به دربار



اُستاد نی نایب‌اَسَداللّه اصفهانی

پادشاه بُرد روش نواختن نی با دندان را نایب‌اسدالله اختراع کرده است، که صدای نی را با قدرت و گیراتر می‌کند.

ابراهیم آقاباشی استاد نایب‌اسدالله بوده، که خوانندهٔ زبردستی هم بوده است. نایب‌اسدالله دو شاگرد داشته است: یکی «عبدالخالق اصفهانی» و دیگری «نوایی».

۳۱ـ شاه یدی: نام اصلی وی یدالله میرزا بود و دوستانش شاهزاده یدی صدایش می‌کردند که رفته‌رفته به «شاه یدی» تبدیل شد. ابتدا «قره‌نی» می‌زد، ولی پس از مدّتی این ساز را کنار گذاشت و به نواختن نی‌هفت‌بند پرداخت که بسیار هم خوب می‌نواخت.

۳۲ـ اکبر فلوتی: فلوت را در شعبهٔ موزیک دارالفنون فرا گرفت، سپس در نواختن موسیقی ایرانی با این ساز مهارت کامل یافت. از اکبرخان صفحاتی نیز به جا مانده. یعقوب رشتی نیز شاگرد وی بوده است.

(این بود مختصری دربارهٔ استادان نوازندهٔ دورهٔ ناصری. و اینک سخنی کوتاه دربارهٔ خوانندگان این دوره):

۳۳ـ درویش حسن: یکی از قدیمی‌ترین خوانندگان است که از او اسم برده شده. وی شاگردان زیادی تربیت کرده، از جمله: میرزاحسن خاکی بزرگ، میرزا ابراهیم خاکی کوچک، رحیم زری‌باف، رحیم خواجویی، ابراهیم آقاباشی (سیّدرحیم و نایب‌اسدالله نی‌زن نیز از شاگردان او بوده‌اند).

بعد از درویش حسن، از عدّهٔ دیگری نام برده‌اند. از قبیل: میرزا حسین ساعت‌ساز اصفهانی و سیّدرحیم و غیره

(از خوانندگان اواخر دورهٔ ناصری این اشخاص را می‌توان نام بُرد):

۳۴ـ شیخ‌محمود خزانه: از خوانندگان کم‌نظیر عهد ناصری بود. هنرمندی بی‌نیاز و بلندنظر بود که هُنر خود را به پول نمی‌فروخت می‌گویند وقتی ناصرالدّین شاه با شنیدن صدایش یک نعلبکی پر از طلا می‌فرستد، ولی او بیش از یک سکّه بر نمی‌دارد و مابقی را پس می‌فرستد.

سیّدحسین طاهرزاده، خوانندهٔ بی‌مانند معاصر صدایش را شنیده، و به استادی قبول داشته است.

۳۵ـ سیّدعبدالرحیّم اصفهانی: استاد طاهرزاده بود ولی آن طور که خود طاهرزاده گفته، از حسادت هرگز حاضر نشد به طور رسمی به طاهرزاده تعلیم دهد و طاهرزاده که سخت مشتاق شاگردی او بود، در جلساتی که دوستانش ترتیب می‌دادند از پشت پرده یا پشت در نغمه‌هایی را که عبدالرحیّم می‌خواند، می‌گرفت و به خاطر می‌سپرد.

۳۶ـ علی‌خان (نایب‌السّلطنه): صدایش پر وسعت و قوی بوده است و ردیف هم

خیلی خوب می‌دانسته.

(امّا در مورد خوانندگان تصنیف و ضرب‌گیرها، چون در قدیم تصنیف‌خوانهاابتدا ضرب‌گیر و بعد خواننده می‌شدند. بنابراین هر دو گروه را یکجا یاد می‌کنیم):

۳۷ـ آقاجان اوّل: وی تصنیف‌خوان و ضرب‌گیر ماهری بوده است.

۳۸ـ حبیب‌سماع حضور: استاد بزرگ سنتور که ابتدا ضرب‌گیر سرورالملک بوده، در خواندن تصنیف و آهنگهای ضربی نیز استاد بود. سماع حضور شاگردانی چون آقاجان دوّم و حاجی‌خان و محمّدتقی‌خان تربیت کرد.

۳۹ـ آقاجان دوّم: که تصنیف خوان و ضرب‌گیر بی‌نظیر عهد ناصری بوده.

۴۰ـ رضا روانبخش: شاگرد پدرش ـ آقاجان دوّم ـ بود. در تصنیف و ضرب، هر دو استاد بود. متأسفانه در جوانی درگذشت.

۴۱ـ حاجی‌خان (معروف به عین‌الدّوله): فرزند آقاجان اوّل و شاگرد او است. استاد کم‌نظیر تصنیف و ضرب‌بوده به گفتهٔ درویش‌خان حکم «مترونم» ارکستر را داشته است.

۴۲ـ بالاخان: از شاگردان آقاجان دوم و پدر مرتضیٰ نی داود است.

۴۳ـ محمّدتقی خان: (مشهور به نسقچی باشی)، شاگر سماع حضور و تصنیف‌خوان و ضرب‌گیر قابلی بوده است.

۴۴ـ حاجی احمدکاشی: ضرب‌گیر هم دورهٔ میرزا عبداللّٰه و آقاحسینقلی بوده، ساز دو استاد را همراهی می‌کرده است.

۴۵ـ عیسی آقاباشی: شاگرد ابراهیم آقاباشی، خواننده و نی‌زن و معروف بود. هم در خواندن تصنیف و هم در آواز مهارت داشت و بر دستگاهها مسلّط و در ضرب استادی کم‌نظیر بود.

۴۶ـ زمان آقاباشی ۴۷ـ باقرخان (معروف به باقرلبو) ۴۸ـ اصغر محمّد حسین‌بیگ ۴۹ـ کریم منجم‌باشی ۵۰ـ اسمعیل قدیری ۵۱ـ حسین‌خان ملندوق و عدّه‌ای دیگر نیز در ضرب و تصنیف خوانی مهارت داشته‌اند.

* * *

(قبل از اشاره به موسیقیدانان دورهٔ پهلوی، به چند شاعر تصنیف ساز اشاره می‌کنیم):



میرزادهٔ عشقی

۵۲ـ میرزادهٔ عشقی: شاعر آزادی‌خواه که جزء دستگاه حکومتی بود. نمایشنامهٔ «رستاخیز شهریاران ایران» که تمام اشعار آن با آهنگ موسیقی توأم است یکی از آثار برجستهٔ اوست. موضوع نمایشنامه، تجسّم خوابی بود که عشقی در عبور از خرابه‌های مداین و ایوان کسریٰ دیده بود. همان اثری که چند قرن پیش، از مشاهدهٔ این بارگاه، در خاقانی پیدا شده و گفته بود:

«هان ای دل عبرت‌بین، از دیده عبر کن هان
ایوان مداین را، آئینه عبرت‌دان».

در عشقی نیز پدید آمده، این اثر ادبی را به صورت نمایشنامه‌ای جلوه‌گر ساخته بود و در آن غزل معروف خود را خوانده است:

ز دلم دست بردارید که خون می‌ریزد　　قطره‌قطره دلم از دیده برون می‌ریزد
آبروی و شرف عزّت ایران قدیم　　نکبت و ذلّت ایران کنون می‌ریزد
تخت‌جمشید ز بی حسی ما بر سر جم　　خشت با سرزنش از سقف و ستون می‌ریزد...

سپس دختر خسرو ظاهر می‌شود و از تغییرکردن ایران اظهار تألم می‌کند و چند تن از شهریاران هخامنشی و ساسانی مانند کورش و داریوش و انوشیروان و خسروپرویز به نوبت نمودار می‌شوند و با آهنگ، هر کدام یک بند شعر می‌سرایند و از افتخاراتی که برای ایران فراهم کرده‌اند و از ویرانی آن، که بدست اولاد ناخلف پدید آمده، سخن‌ها می‌گویند. بعد شیرین دخت خسرو با لباس عزا ظاهر می‌شود و ابیات سوزناکی می‌سراید و پس از به سررسیدن زاری و فغان شیرین، همهٔ پادشاهان سوگواری را به پایان می‌رسانند و درودی به روان زرتشت می‌فرستند. پس از آن روح زرتشت تجلّی می‌کند و با بیرق سه‌رنگ ایران، زندگانی نوینی را بشارت می‌دهد و می‌گوید:

من ابر اهریمن ایرانیان، غالب شدم　　حافظ ایران بوَد یزدان و من غایب شدم

آنگاه عشقی از خواب بر می‌خیزد و می‌گوید:

آنچه من دیدم درین قصر خراب　　بُد به بیداری خدایا یا به خواب؟

۵۳ـ علی‌اکبر شیدا: تنها شاعر تصنیف سازیست که قبل از عارف می‌شناسیم و عارف هم او را بر خود مقدّم دانسته، به نیکی ذکر خیرش گفته است. شیدا مردی درویش و وارسته بود. سه‌تار می‌زد و خط نستعلیق را هم خوش می‌نوشت. آهنگها و اشعارش بسیار مطلوب و دلنشین است. بیچاره رویی داشت نازیبا و قلبی پُر از مهر و وفا که همواره به کمند عشق مهرویان گرفتار بود و این نغمه‌ها آثار راز و نیاز دل شیدایی اوست که شبها در عالم تنهایی با خود زمزمه می‌کرد:


علی اکبر شیدا

نه دلم بردی تو

نه غمم خوردی تو

دلم آزردی

نادیدن رویت می‌کشدم

آن سنبل مویت می‌کشدم

الا ســـــاقیا ز راه وفـــا　　　به شیدای خود جفا کم نما

که سلطان ز لطف، ترحّم کند به حال گدا

چـــو اردی‌بـــهشت جـــهان گشت بـــاز

تو ای سروناز به بستان خرامم به صد غر و ناز

که شد چهره‌ات چمن را طراز

ای کـه بـه پیش قـامتت　　　سرو چمن خـجل شـده

(ای جانم ای بیم)

سـوسن و گـل بـه پیش تـو　　　غـــنچهٔ مـــنفعل شـــده

(ای جانم ای بیم)

تـــا بـــه کـــی از غـــمت گـدازم　　　ســـــوزم و ســـــازم و بســـازم

حـبیبم طـبیبم مـی‌سوزم و مـی‌سازم　　　از عشـــــقت در گـــــدازم

(قسمت اوّل تصنیف فوق سه ضربی است و در نیمهٔ دوّم به وزن $\frac{6}{8}$ تبدیل می‌شود).

۵۴ـ عارف قزوینی: (متولّد ۱۳۰۰ ه. ق). شاعر تصنیف ساز بزرگی بود. وی آهنگ و شعر تصنیفهایش را خود می‌ساخت. حتّیٰ غزلهایی با موضوعات سیاسی ساخته بود که بسیار مشهور گشتند. عارف شاعری زودرنج و احساسی بود. تصنیف معروف او که به یاد دوست ناکامش، کلنل محمدتقی‌خان پسیان ساخته بود، از بـهترین نـمونهٔ ساخته‌های عارف است:





ابوالقاسم عارف قزوینی

گریه کن که گر سیل خون گری ثمر ندارد   نـاله‌ای کـه نـاید ز نـای دل اثـر نـدارد
هر کسی که نیست اهل دل ز دل خبر ندارد   دل ز دست غـم مـفّر نـدارد
دیـده غـیر اشک‌تـر نـدارد   ایـن مـحرّم و صـفر نـدارد
گـر زنـیم چـاک، جیب جان چه باک   مَرد جز هلاک هیچ چارهٔ دگر نـدارد
زندگی دگر ثمر ندارد

عارف در حدود بیست تصنیف ساخته است که اشعارش شامل یک دورهٔ تاریخ گویای چهارده سالهٔ اول مشروطیّت ایران است. وی اوّلین تصنیف سازی است که مضامین اجتماعی و افکار سیاسی و انتقاد از اوضاع زمان خود را در لباس شعر و آهنگ مجسّم کرده، موسیقی را وسیلهٔ نشر و تبلیغ عقاید انقلابی و افکار آزادی خواهی خود نموده است. او در این مقام صاحب سلیقه و ابتکار مخصوص است و در حقیقت می‌توان وی را در ایران مخترع این سبک دانست.


محمّدعلی امیرجاهد

۵۵ـ محمّدعلی امیرجاهد: تنها شاعری است که پس از عارف در سرودن تصنیف، شعر و آهنگ را خود گفته است.

۵۶ـ رهی معیّری: اگر چند شاعر و ترانه پرداز در پیشبرد ترانه سرایی در ایران سهم به سزایی داشته باشند بدون شکّ رهی معیّری از برجستگان این قبیله است.

محمّدحسن متخلّص به «رهی» فرزند موید خلوت ـ از رجال عهد قاجار و پسر عمّه میرزا عباس فروغی و از بازماندگان و اعقاب معیرالممالک نظام‌الدّوله متولّد ۱۲۸۸ (هـ.ش) برابر ۱۹۰۹ (م.) و در گذشته به تاریخ سوّم خردادماه ۱۳۴۷ (هـ.ش) و آرمیده در آرامگاه ظهیرالدّوله است.

شیوهٔ روانی و فصاحت اشعار وی، ارادتش را به شیخ سعدی می‌رساند و در خلق مضمون‌های باریک، چشمی به صائب و سبک هندی داشته است.

واژه‌های موسیقی در شعر رهی از آگاهی وی به موسیقی سخن می‌گویند. ترانه‌های رهی بر زبان شنوندگان وی جاری است و هنوز هم جزمشهورترین ترانه‌های موسیقیایی قرن حاضر است.


رهی معیّری

«شد خزان گلشن آشنایی» با صدای بدیع‌زاده از جمله مشهورترین آثار رهی است.

«سایهٔ عمر» مجموعهٔ شعر رهی است.

گلبانگ نی اگر چه بود دلنشین ولی
آتش اثر چو نالهٔ مرغ اسیر نیست.

* * *

بی‌سوز عشق ساز سخن چون کند رهی؟
بانگ طرب کجا، لب خاموش او کجا؟

* * *

از طربناکی به رقص آید سحرگه چون نسیم هر که چون گل خواب در آغوش صحرا می‌کند

* * *

وفاداری مجوی از زن، که بیجاست کزین بربط نخیزد نغمهٔ راست

* * *

نی افسرده‌ای هنگام گل روید ز خاک من که برخیزد از آن نی، ناله‌های دردناک من

بخش دوم ـ موسیقیدانان دورهٔ رضاشاه:

(در دورهٔ رضاخان موسیقیدانان بسیاری بودند که اغلب در دورهٔ ناصری به هنگام جوانی و کودکی موسیقی را آغاز نموده، در دورهٔ رضاشاه به اوج قدرت و شهرت رسیدند).



ابوالحسن اقبال آذر (اقبال السلطان)

۵۷ـ اقبال السّلطان: ابوالحسن اقبال آذر معروف به اقبال السّلطان، پدرش ملاموسیٰ، با اینکه اهل علم بود، نمی‌خواست سربار جامعه باشد. بیل به دست می‌گرفت و در دهی نزدیک قزوین زراعت می‌کرد و از دسترنج خود زندگانی خانواده‌اش را تأمین می‌نمود

هنوز هفت سال از تولّد ابوالحسن نگذشته بود که پدرش مُرد و خانوادهٔ ملاموسیٰ به قزوین منتقل شدند. ابوالحسن چون صوتی خوش داشت به دنبال اُستادی می‌گشت، تا به درک محضر حاجی ملاکریم جناب قزوینی استاد معروف آواز نایل آمد. جناب قزوینی به استعداد ابوالحسن خان پی بُرد و در تربیت او همّت گماشت. اقبال آذر در جوانی راه تبریز پیش گرفت و در مدّتی کم شهرت یافت و به دربار محمّدعلی میرزا (ولیعهد) معرفی شد. «اقبال» پس از فوت مظفّرالدّین شاه به همراهی ولیعهد به تهران آمد و در تعزیه تکیه دولتی خوانندهٔ معروفی شد. وی پس از عزل محمّدعلی میرزا به دستور ستّارخان ـ سردار ملّی ـ دوباره به تبریز برگشت. بعد در دورهٔ احمدشاه به لقب اقبال السّلطان نایل شد و مجدداً به تهران آمد. سپس خوانندهٔ مخصوص محمّدحسن

میرزای قاجار (ولیعهد) شد و با وی مجدداً به تبریز رفت و بعدها در همان شهر مشغول خدمات دولتی شد.

وی را تنها تعزیه‌خوان نباید دانست، زیرا خوانندهٔ مجلسی هم بود و پس از آشنایی با درویش خان و سایر نوازندگان مشهور یک سفر هم برای پُر کردن صفحه، همراه آنها به تفلیس رفت. در سالهای بعد با علی‌اکبر شهنازی آشنا شد و با او نیز صفحاتی ضبط کرد.

رضاقلی میرزای ظلی و ابراهیم بوذری، هر دو شاگردان اقبال بودند که از تعلیمات او بهره‌مند شدند.



از راست به چپ:
استاد شهریار ـ دکتر نصر عذاری ـ استاد ابوالحسن اقبال آذر از بنیانگذاران موسیقی اصیل ایران و آذربایجانی ـ آقای حسن عذاری استاد موسیقی و آهنگساز

شهریار شاعر بلندآوازهٔ معاصر غزلی در وصف اقبال ساخته است که چند بیت آن را می‌آوریم:

گرفت رونق از اقبال، کار موسیقی — شکفت از گل رویش، بهار موسیقی

نه صوت اوست به گوشم که گیسو افشاند — به کوهسار هنر، آبشار موسیقی

درین خزان فضیلت، هزار دستانیست — فکنده غلغه بر شاخسار موسیقی

صفای سینهٔ او جلوه داده آینه‌وار — جمال شاهد لاله عذار موسیقی

به شوق زمزمهٔ چشمه‌سار سینهٔ اوست — که لاله بشکفد از لاله‌زار موسیقی

بس افتخار کنم زین غزل که سرودم — به افتخار تو، ای افتخار موسیقی

۵۸ـ ابراهیم بوذری: موسیقی شناس و خواننده و ادیب و خطّاط بزرگی بود که به ردیف موسیقی ایران تسلّط فراوانی داشت.

۵۹ـ امیر قاسمی: سلیمان خان امیرقاسمی شاگرد عیسی آقاباشی و از خوانندگان قدیمی که صدایی قوی و بلند داشته، به ردیف هم وارد بوده است.

۶۰ـ نورعلی برومند: نورعلی خان برومند ابتدا شاگرد درویش خان بود و سپس برای ادامه تحصیل به آلمان رفت. ولی سال آخر دانشکدهٔ طب، به علّت عارضهٔ کسالت چشم، از اتمام طبّ بازماند و به ایران برگشت و با تمام وجود به آموختن موسیقی قدیم ایران پرداخت. ابتدا چند سال محضر حبیب سماعی را درک کرد (به طوری که در دهه‌های اخیر بهترین یادگار آن استاد نابغه به شمار می‌رفت) و سپس یک دورهٔ کامل ردیف میرزا عبداللّه را در مدّت ۱۲ سال از اسمعیل قهرمانی فراگرفت و ضمن کار، ردیف را با اجرای اسمعیل خان، بر روی نوار ضبط نمود که گنجینه‌ای است از موسیقی اصیل ایرانی. حافظهٔ او بی‌نظیر بود و همهٔ گوشه‌ها را از حفظ داشت. به غیر از اسمعیل‌خان، با سایر موسیقیدانان بزرگ نیز همواره رفت و آمد داشت و همهٔ عمر خود را به مباحثه و مطالعه در محضر استادان موسیقی و موسیقی شناسان گذراند.


نورعلی برومند
(تابلو نقاشی کار استاد علیمحمد حیدریان)

برومند اوّلین استاد گروه موسیقی دانشگاه تهران بود و ردیف میرزا عبداللّه را در رشته موسیقی ایرانی دانشگاه تعلیم می‌داد. اهمیّت کار او در این بود که علاوه بر اطّلاع کامل از ردیف، همهٔ سازهای اساسی ایرانی را در حدّ کمال می‌نواخت. در نواختن سنتور، سه‌تار، تار و ضرب استاد بود و به نواختن ویلن و کمانچه نیز آشنا بود.

در مدّت تدریس در دانشگاه، برومند توانست عدّهٔ زیادی از جوانان با استعداد را به ردیف موسیقی ایرانی آشنا کند. از بزرگترین شاگردان برومند می‌توان به استاد شهرام

ناظری اشاره کرد که ردیف‌دان مسلّطی است.

علی‌محمّد حیدریان، دایی نورعلی از شاگردان ممتاز کمال‌الملک بود که در نواختن تار و ویُلن هم مهارت داشت.



۶۱ـ حسین تهرانی: در سال ۱۲۹۰ (هـ.ش) در تهران تولّد یافت. از جوانی نواختن ضرب را آغاز کرد. مدّت کوتاهی شاگرد اسمعیل‌زاده، استاد معروف کمانچه و ضرب ـ بود. پس از آن از محضر اساتید دیگر ضرب مانند: رضا روانبخش، مهدی قیاسی، کنگرلو، و اسمعیل کسب فیض کرد. بعد نزد ابوالحسن صبا که خودش از شاگردان حاجی‌خوان بود به تکمیل هنر خود پرداخت. استاد تهرانی دستوری هم برای آموزش ضرب تدوین نمود که بسیار با ارزش است. استاد تهرانی در کیفیّت و حال قدیمی ضرب تحوّلات و ابتکاراتی پدید آورد که وقتی از پنجهٔ توانا و پر نبوغ این استاد بزرگ شنیده می‌شد بسیار مطبوع و روح‌پرور بود.

و بالاخره استاد حسین تهرانی پس از سالها آموزش و تعلیم بسیاری از اساتید امروزی در سال ۱۳۵۲ دار فانی را وداع گفت.

۶۲ـ عبداللّه دادور (قوام السّلطان): از خانواده‌ای اصیل و بزرگ و اهل علم و هنر بود. وی از بهترین شاگردان سه‌تار درویش خان بود و بعضی از قطعات درویش (مثل چهارمضراب شور) را که دیگران نتوانستند یاد بگیرند، تنها او یاد گرفت که یادگار بسیار خوبی از آن استاد بزرگ به شمار می‌رفت. سبک نوازندگیش بسیار محکم و پرشور و با حال بود.



۶۳ـ عبداللّه دوامی: (متولّد ۱۲۷۰ هـ.ش). دوامی علاقهٔ بسیاری به حاجی‌خان ضرب‌گیر پیدا کرد و سالیان دراز با او مأنوس بود و موسیقی را از وی آموخت. عبداللّه‌خان مرد با ذوق خوشه‌چینی بود و هر آهنگ و نغمهٔ خوشی می‌شنید فرا می‌گرفت و آنقدر تکرار و تمرین می‌کرد تا از عهدهٔ

عبداللّه دوامی

اجرای آن به خوبی بر می‌آمد و به این ترتیب در خواندن نواهای ضربی و تصنیف‌ها مهارت یافت. چنانکه بعدها استاد برگزیدهٔ این فن به شمار آمد.

وی استعداد خاصی در پروراندن گوشه‌های آواز داشت، چنانکه برخی تکه‌ها را هم که خواندنش مرسوم نبود و تنها در موقع نواختن ردیف به کار می‌رفت به وضع خوشی می‌خواند. از جمله، گوشه‌ایست در ماهور به نام «نیشابورک» که همواره متعلّق به ساز بوده است ولی او، این نغمه را به سبکی دلپسند می‌خواند. دوامی در خواندن آواز ضربی و نواختن ضرب سلیقه و سبکی خوش داشت و تمام تصنیف‌های قدیم را به خوبی می‌دانست و در حقیقت لوح محفوظ نغمه‌های وزن‌دار قدیم بود.

از شاگردان او می‌توان از استاد شهرام ناظری نام بُرد.



از چپ به راست: جلال قانونی، جلال بالازاده، خاطره پروانه، منوچهر شیرازی.

۶۴- جلال قانونی: به سال ۱۲۸۵ (ه.ش) به دنیا آمد. در ۱۵ سالگی تحت تعلیم پدر خود قرار گرفت و حتّی گاهگاهی به جای پدر در رادیو ایران نوازندگی می‌کرد. بعلاوه هر سالی چند بار از طرف اولیای رادیو ایران به تهران دعوت می‌شد تا به اتفّاق دوست هنرمندش آقای جلال بالازاده نوازندهٔ تار در مجالس رسمی چند قطعه موسیقی اصیل ایرانی اجرا نماید. به طور کلّی جلال قانونی از سبک پدرش رحیم پیروی کرده است. جلال قانونی از وجود جوانان با استعداد مانند: منوچهر شیرازی و خاطره پروانه در امر خوانندگی استفاده می‌کرد و همواره در تعلیم آنها کوشا بود.

۶۵- حبیب سماعی: در سال ۱۲۸۰ (ه.ش) به دنیا آمد. پدرش سماع حضور سنتورزن پر آوازهٔ دورهٔ ناصری بود. حبیب از کودکی آموختن ضرب را نزد پدر آغاز کرد. صدای دو دانگ شورانگیز و با حالی داشت که بعدها با سنتور خود آن را همراهی می‌کرد. سماعی نابغه‌ای بزرگ بود و روحی خلّاق داشت. وی هیچگاه تحت تأثیر کسانی

که موسیقی ایرانی را به غرب‌زدگی می‌کشاندند قرار نگرفت و موسیقی‌اش همیشه اصیل و با جاذبه باقی ماند.

سماعی در بدیهه نوازی نیز بی‌مانند بود. استاد برومند در این باره می‌گوید:

«از صدبار که سماعی همایون نواخته است دو در آمد یکسان و دو شروع یکسان از او شنیده نشده است. سماعی در هر جلسه بیش از یک بار و هر بار کمتر از سه ربع ساعت ساز نمی‌زد. به قدری در نواختن استاد و خلّاق بود که هیچ احتیاج به تکرار نداشت و در مدّت یک ساعت که ساز می‌زد، حتّی یک نغمه را دوبار از او نمی‌شنیدند».

استاد برومند داستان دیگری از قدرت نوازندگی و تأثیر ساز سماعی نقل می‌کند که چون حاکی از جنبه‌های روحانی و معنوی موسیقی اصیل ایرانی و سبک قدیم نوازندگی است به ذکر آن می‌پردازیم:

فروغی وقتی در دورهٔ صدارتش سخت بیمار و در منزل بستری شد، به طوری که رییس دفترش کارها را برای رسیدگی به منزل او می‌بُرد. یک روز فروغی اظهار تمایل زیادی به شنیدن سنتور استاد سماعی کرد. هر چه کردند، سماعی که از پذیرفتن دعوت‌ها اکراه داشت، به بهانه‌هایی دعوت نخست‌وزیر را رد کرد.

رئیس دفتر نخست‌وزیر که با نورعلی خان برومند خویشاوندی داشت به وی متوّسل شد و نورعلی خان شخصاً سماعی را به خانهٔ نخست‌وزیر بُرد. به هنگام ورود، پزشک معالج مشغول اندازه گرفتن فشارخون بیمار بود. نورعلی‌خان که خود پزشک واردی بود از پزشک معالج سؤال کرد و متوجّه شد که فشارخون نخست‌وزیر خیلی بالاست و در واقع یکی از ناراحتیهای اساسی نخست‌وزیر نیز همین بالابودن فشار خون بود. پس از اتمام کار، سماعی مضراب به دست گرفت و مدّت سه‌ربع ساعت گوشه‌هایی از دستگاه همایون نواخت. وقتی که استاد دست از ساز کشید، بیمار احساس بهبود و اظهار خوش احوالی کرد. به پیشنهاد برومند دوباره فشار خون او را اندازه گرفتند، طبیعی شده بود. نخست وزیر از این قضیّه سخت اظهار تعجّب کرد و زبان به تمجید از موسیقی اصیل ایرانی گشود. نورعلی خان از فرصت استفاده نموده، گفت: ولی همین موسیقی ایرانی را چند روز است از برنامه هنرستان عالی موسیقی حذف کرده‌اند. نخست‌وزیر پرسید چه کسی حذف کرده است؟ جواب دادند: رییس هنرستان، آقای پرویز محمود. نخست‌وزیر خاموش شد... به طوری که رییس دفتر وی چند روز بعد برای نورعلی خان گفته بود، پس از رفتن نورعلی خان و حبیب سماعی، نخست‌وزیر به رییس دفتر خود دستور می‌دهد که فردا (شنبه) قبل از اینکه کارها و پرونده‌ها را به منزل من بیاورید ابتدا به وزارت فرهنگ رفته، حکم عزل رییس و معاون هنرستان و حکم انتصاب آقایان وزیری و

خالقی را به ریاست و معاون هنرستان می‌گیرید و بعد به اینجا می‌آیید. روز شنبه قبل از ظهر این احکام صادر و ابلاغ شده بود.

متأسفانه در زمان جنگ دوّم جهانی که ایران را نیروهای بیگانه اشغال کرده بودند و شیرازهٔ امور ملک و ملّت از هم گسیخته شده بود و در تمام زمینه‌های زندگی مردم نابسامانی‌ها و ناهنجاریهای بسیار پدید آمده بود، سماعی با طبع لطیف و حسّاسی که داشت، تحمّل مصائب را نیاورد و در حالیکه از محیط مطرب‌پرور زمان جنگ رنج می‌بُرد، گوشه‌گیری اختیار کرد و سپس بیمار شد و در سال ۱۳۲۵ (هـ.ش) به سنّ ۴۵ سالگی در نتیجهٔ یک بیماری مهلک دیده از جهان فرو بست. با مرگ او در نوازندگی سنتور دورهٔ فترت طولانی پدید آمد.

حبیب سماعی در نواختن سه‌تار نیز استاد بود. استاد شهریار به یاد وی می‌گوید:

سنتور شد یتیم به داغ حبیب خویش بیمار شد ترانه ز مرگ طبیب خویش
افسوس از حبیب که مُرد و به خاک بُرد آن پنجه‌های دلکش و ذوق عجیب خویش

۶۶ـ علی‌اکبر شهنازی: علی‌اکبر از خانواده‌ای است که بیش از صد سال در ایران به هنرمندی معروف بوده‌اند. وی فرزند بزرگ آقا حسینقلی استاد شهیر تار است. علی‌اکبر در سال ۱۲۷۶ ه. ق در روز عید قربان متولّد شد و کلمهٔ حاجی ضمیمهٔ نامش گردید چنانکه دوستانش وی را حاجی علی‌اکبرخان می‌خواندند. در سنّ هفت سالگی به مدرسه رفت ولی چنانکه همکلاسان وی می‌گفتند ذوق فطری موسیقی او بیش از شوق



علی‌اکبر شهبازی

تحصیل و فراگرفتن دروس مدرسه بود. در خانه‌ای که او زندگی می‌کرد، همواره نغمات موسیقی بلند بود. زیرا پدرش شاگردان بسیار داشت که هفته‌ای سه‌روز، از استاد کسب فیض می‌کردند. از این گذشته سایر اهل خانواده مانند عمویش ـ میرزا عبدالله استاد معروف ـ و دامادهایشان باقرخان کمانچه‌کش و آقارضا خان تارزن، به این خانه زیاد آمد و رفت داشتند و از کودکی با سازهای مختلف انس و الفت گرفت. علی‌اکبر در سنّ دوازده سالگی اوّلین درس تار را از پدر فراگرفت و به طور منظّم از تعالیم پدر برخوردار شد و دورهٔ ردیف را تمام کرد و نوازندهٔ خوبی شد. هنگامی که پدر استادش در سال ۱۲۹۴ (ه. ق) رخت از جهان فانی شست و صفای مجلس دوستان هنرشناس را بر هم زد، حاج‌علی اکبر خان که نوازندهٔ ماهری بود بیش از هجده سال نداشت.

بعد از فوت پدر، عمویش میرزا عبدالله اغلب او را نزد خود می‌خواند و علاقهٔ بسیاری داشت که با هم ساز بزنند. بعد از فوت عمو، علی‌اکبر، جانشین پدر و عمو بود. کلاس تعلیم موسیقی باز کرد و کم‌کم شهرت یافت. به طوری که در حدود سالهای ۱۳۰۰ (ش.) معروفترین نوازندهٔ تار بود که نامش در تمام محافل هنری با احترام ذکر می‌شد.

در همین ایّام بود که شروع به ساختن آهنگ کرد و چون ساخته‌های خود را به شاگردانش می‌آموخت، نغماتش انتشار یافت.

۶۷ـ عبدالحسین شهنازی:

برعکس حاجی علی‌اکبر، برادر کوچکش عبدالحسین خان سرسختی و آشتی‌ناپذیری آقا حسینقلی را به ارث برده بود. پنجه‌ای بسیار شیرین و گیرا داشت، ولی متأسّفانه در جوانی درگذشت.

۶۸ـ ابوالحسن صبا: (۱۲۸۱ ـ ۱۳۳۶ ه. ش)

پدرش کمال‌السّلطنه مردی ادیب و با ذوق و همواره در مصاحبت هنرمندان زمانه بود و خود به موسیقی آشنایی داشت و سه‌تار می‌زد. ابوالحسن در سال ۱۲۸۱ ه. ش به دنیا آمد و پدرش اوّلین مشوّق فرزند به فراگرفتن موسیقی بود.

خانمی موسوم به ربابه که ندیم عمّه‌اش و تصنیف خوان ماهر و ضرب‌گیر خوبی بود سبب شد که صبا بیشتر به موسیقی مأنوس گردد. نخستین استاد او میرزا عبدالله است که چندی نواختن سه‌تار را به وی آموخت. صبا بعدها زدن این ساز را در مکتب درویش خان تکمیل کرد. پدرش علاقه داشت که صبا به همهٔ سازها آشنا شود، این بود که ابوالحسن هنردوست از محضر بسیاری از استادان موسیقی استفاده کرد. چنانکه سنتور را از علی اکبر شاهی، ضرب را از حاجی‌خان، کمانچه را از حسین اسمعیل‌زاده و ویولن را از هنگ آفرین فراگرفت. استاد روح‌الله خالقی دربارهٔ وی می‌نویسد:


ابوالحسن صبا

«وقتی قبل از ۱۲۹۷ (ش.) به مدرسهٔ آمریکایی می‌رفتم، صبا دو کلاس از من جلوتر و با برادر بزرگم همکلاس بود و از همان وقت در میان تمام شاگردان مدرسه شهرت داشت که ابوالحسن خان اغلب سازها را به خوبی می‌نوازد. بعدها که به شیراز رفتم دیگر او را ندیدم تا سال ۱۳۰۲ که وارد مدرسهٔ موسیقی وزیری شدم و از مصاحبت آن دوست قدیم که در آن وقت بهترین شاگرد مدرسه بود برخوردار شدم. صبا در آن موقع ویولن را خوب می‌نواخت و در اثر تعلیمات استادانهٔ کلنل وزیری به زودی به مقام اولین سولیست ارکستر رسید».


مرحوم استاد خالقی

۶۹ـ روح اللّه خالقی: (۱۲۸۵ ـ ۱۳۴۴ هـ.ش)

در میان موسیقیدانان معاصر ایران، چند چهرهٔ شاخص و کلیدی وجود دارد که بی‌تردید در نبود آنها، هنر موسیقی ما، هویّت امروزین خود را نمی‌داشت. روح‌اللّه خالقی از آن جمله است. او از بنیانگذاران «موسیقی ملّی ایران» به شمار می‌رود. خالقی را پروردهٔ مکتب علی‌نقی وزیری می‌دانند. امّا آثار خالقی در عین حال، ویژگیهای سبکی خود را دارد و از روحیّه‌ای خبر می‌دهد که نسبت به آثار وزیری، توجّه بیشتر به اصالت و درون مایهٔ ردیف ایرانی در آن مشهود است.

آثار موسیقایی خالقی در حوزه‌های آهنگهای بی‌کلام، آهنگهای باکلام و سرودها جای می‌گیرند.

«حالا چرا» با شعر شهریار، «بهار آرزو» با شعر بیژن ترقی، «بوی جوی مولیان» با شعر رودکی، «آه سحر» با شعر فروغی بسطامی و...

امّا معروف‌ترین ساختهٔ او در این زمینه، سرود «ای ایران» است، با شعر «حسین گل‌گلاب» و صدای «بنان» در مایهٔ دشتی که پژواکی بلند داشته و دارد.

نوشته‌های خالقی در موضوع تاریخ و شناخت موسیقی بسیار است؛ مجموعه‌ای پُربار از چندین کتاب و دهها مقاله. پُر آوازه‌ترین اثر او، کتاب «سرگذشت موسیقی ایران» است در سه مجلّد، که جلد سوم آن، سی و سه سال پس از مرگ خالقی، به سال ۱۳۷۷ به چاپ اوّل رسید. این مجموعه در برگیرندهٔ تاریخ موسیقی ایرانی است

همراه با شرح حال هنرمندان و موسیقیدانان ایران». از ابتدای عهد قاجار تا دورهٔ معاصر مؤلف (جلد اول)، خاطراتی از کلنل وزیری و نحوهٔ پیدایش آثار هنری آن زمان در هنرستان و انگیزه وزیری در ساختن آثارش (جلد دوّم) و مروری انتقادی بر یک دورهٔ پانزده ساله (از سال ۱۳۱۳ تا ۱۳۲۸) در موسیقی ایرانی (جلد سوم).

۷۰ـ علینقی وزیری:

کلنل علی‌نقی وزیری استاد بزرگی است که در موسیقی ایران اثر فراوانی داشته. ارزیابی کارهای استاد وزیری محتاج به رساله‌ای است مستقل. در اینجا فقط به ذکر این نکته اکتفا می‌کنیم:

استاد وزیری در زمان استادان بزرگی چون آقا حسینقلی و میرزا عبدالله و دیگران به کار هنری پرداخت و راه صحیح او این بود که ابتدا همه معلومات آنها را کسب کند و سپس با نبوغ و استعداد ذاتی خود به تکمیل و اعتلای آنها پرداخت ولی استاد وزیری این راه را نرفت. وی ابتدا با موسیقی سنتی ایران به کلّی قطع رابطه کرد و سپس برای یادگرفتن موسیقی غربی، به اروپا رفت و آنگاه با اتکا به معلومات غربی خود تصمیم به اختراع یک موسیقی جدید برای ایران گرفت. چنین موسیقی نیز اختراع کرد، ولی توفیق نیافت.

به هر حال در این که استاد وزیری نابغهٔ بزرگی است کسی شک نکرده است.

۴۲/۴/۱۴

نامه از دوست عزیزم مرحوم روح‌الله خالقی خدا غریق رحمتش کناد

دوست عزیزم عنایت‌نامه مورخ ۴۲/۴/۱ واصل شد و از الطاف [illegible]

متشکرم. معذرت میخواهم که در عرض جواب تأخیر شد. اخیراً شنیدم در

صدد هستید کتابی به نام شرح حال هنرمندان آذربایجان [illegible]

تقدیر است. متأسفانه کتاب بنده متعلق به کتابفروشی ابن سینا است

که کتاب را منتشر کرده و اجازه نمیدهند. بنابراین ممکن است از روی

کتاب مرقومه تهیه فرمائید. امیدوارم در این خدمت فرهنگی توفیق یابید

ولی این را هم آگاه باشید که چاپ این قبیل کتب استعداد مادی [illegible]

بلکه ممکن است ضرر هم خواهید کرد. خدا کند کتابی که در قطع هزار نسخه بوده

بعد از هفت سال هنوز تمامش بفروش نرسیده است ولی البته اگر [illegible]

باشید که [illegible] [illegible] ارادتمند [illegible]

[illegible] موفق باشید ارادتمند روح‌الله خالقی

نامهٔ مرحوم خالقی راجع به سرگذشت هنرمندان موسیقی ایرانی در آذربایجان

تألیف: عزیز شعبانی



۷۱ـ سیدحسین طاهرزاده:

سیدحسین طاهرزاده در سال ۱۲۶۱ (هـ. ش) در اصفهان به دنیا آمد. از کودکی صوت دلنشینی داشت. در ۱۷ سالگی به تهران آمد و دوستی‌اش با حسام‌السّلطنه سبب شد با ردیف‌های موسیقی آشنا شود. چه حسام‌السّلطنه ردیف‌ها را خوب می‌دانست و با ویلن می‌نواخت و طاهرزاده می‌خواند. عامل دیگری که باعث رشد هنری طاهرزاده گردید دستگاه «فونوگراف» بود که حسام‌السلطنه در منزل داشت و طاهرزاده با ضبط صدای خود روی آن و باز شنیدن آن نواقص کار را رفع می‌کرد.

طاهرزاده با هنرمندانی نظیر میرزا عبداللّه و سماع حضور و ناصر همایون و درویش‌خان دوستی داشت. او در کنسرت‌های انجمن اخوت شرکت می‌جست و دو بار هم به خارج از ایران سفر کرد و صفحاتی با ساز استادانی مانند: درویش‌خان و باقرخان رامشگر پُر کرد، که هنوز موجود است.

طاهرزاده علاوه بر قدرت و لطافت صدا حسن دیگری هم داشت و آن این بود که پیوسته در از بین بردن ضعف‌ها و عیوب کار خود می‌کوشید و از این راه به کمال هنر خوانندگی رسید.

با مطالعهٔ بر روی آثار باقی مانده از طاهرزاده یک نکته مهّم دربارهٔ موسیقی اصیل ایرانی آشکار می‌شود و آن این است که در مورد موسیقی ایرانی تنها دانستن مطالب کافی نیست بلکه باید طرز اجرای صحیح مطالب را هم آموخت.

به نظر ما طرز و سبک صحیح اجرای یک مطلب از دانستن آن مطلب مهم‌تر است. اشتباه بزرگ موسیقی شناسان (موزیکولوگ‌ها)



از راست نفر اول: طاهرزاده، ۲ـ باقرخان ۳ـ درویش‌خان ۴ـ عبداللّه خان دوامی ۵ـ اقبال السلطان

در این است که فکر می‌کنند دانستن استخوان‌بندی ملودیک و ریتمیک (نغمه‌ای و ایقاعی) یک لحن کافی است. و غافلند از این که این استخوان‌بندی (نغمه‌ای و ایقاعی)

فقط بهانه و وسیله‌ای است برای ایجاد و انتقال یک حال مخصوص که گفتنی نیست و آن را فقط به حسّ می‌توان درک کرد. استاد وزیری نیز همین اشتباه را مرتکب شد و هنگامی که خدمت میرزا عبداللّه رسید به جای این که گوشه‌ها را بیاموزد و حال آنها را درک کند فقط استخوان‌بندی آنها را به خط نُت در آورد و آن نت را نیز بعداً به گوشه‌ای انداخت که از بین رفت.

به هر حال سبک طاهرزاده در آواز ایرانی سبکی است اصیل و غنی و روحانی. اگر کسی فرضاً مطالب طاهرزاده را از روی صفحه یا نوار فراگیرد ولی با سبک مطربی امروز بخواند، بی‌شک فاقد زیبایی معنوی و اثر روحانی خواهد بود. چنان که تصنیف‌های قدیم را امروز با سبک خودشان تنظیم و گاهی نیز «آرمونیزه» می‌کنند که البته اثر معکوسی دارد. باید سبک طاهرزاده را با تمام احساس و روح در مغز خود هضم و جذب نمود.

خوشبختانه نورعلی خان برومند نوارهای زیادی از طاهرزاده تهیّه نموده‌اند که در موقع مناسب بهترین وسیله تربیت صدای خوانندگان مستعد خواهد بود.

۷۲ـ مرتضی نی‌داود:

در سال ۱۲۸۰ در خانواده‌ای اهل ذوق و موسیقی به دنیا آمد. پدرش بالاخان نوازندهٔ ضرب، و موسیقی شغلِ خانوادگی آنها بود. مرتضی‌خان از کودکی با این هنر خو گرفت و شنیدن ساز نوازندگان مختلف که با پدرش آشنایی داشتند، ذوق موسیقی او را تحریک و تربیت کرد. او اوّلین نغمات را بدون استاد، پیش خود با تار می‌نواخت و پدرش که استعداد او را دریافت، فرزند را به رمضان‌خان ذوالفقاری سپرد که از شاگردان آقا حسینقلی بود. پس از دو سال رمضان‌خان وی را نزد استاد خود بُرد و مرتضی‌خان شاگردی آقا حسین ملّی ـ استاد تار ـ را به جان و دل خریدار شد.



مرتضی نی داود

بعد از آقاحسینقلی، مرتضی‌خان به مکتب درویش خان روی آورد و از هُنر آن استاد نیز فیض‌ها بُرد تا موفق به دریافت مدال مخصوص تبرزین گردید.

مرتضی‌خان نیز مانند پدر خود، موسیقی را شغل خویش قرار داد و کلاس مشق تار دایر کرد و سال‌ها به تعلیم این هنر مشغول بود. وی به سبک استاد خود درویش‌خان

آهنگ‌های بسیاری مانند پیش درآمد و تصنیف و رنگ بساخت و سال‌ها در مجالس انس و اهل ذوق به نوازندگی اشتغال داشت. آهنگ تصنیف «مرغ سحر» با صدای قمرالملوک و شعر ملک‌الشعرای بهار (در ماهور) از ساخته‌های اوست:

مرغ سحر ناله سر کن	داغ مرا تازه‌تر کن
زآه شرر بار این قفس را	بر شکن و زیر و زبر کن
بلبل پر بسته ز کنج قفس درآ	نغمهٔ آزادی نوع بشر سُرا
وز نفس عرصهٔ این خاک توده را	پر شرر کن
ظلم ظالم، جور صیّاد	آشیانم، داده بر باد
ای خدا، ای فلک، ای طبیعت	شام تاریک ما را سحر کن
نوبهار است، گل به بار است	ابر چشمم، ژاله بار است
این قفس چون دلم	تنگ و تار است
شعله فکن در قفس ای آه آتشین	دست طبیعت گل عمر مرا مچین
جانب عاشق نگر ای تازه گل ازین	بیشترکن، بیشتر کن، بیشتر کن

مرغ بی‌دل، شرح هجران، مختصر کن


مرتضی نی‌داود

نی‌داود با نوازندگانی چون علی‌اکبر شهنازی و رضا محجوبی و ابراهیم منصوری و خوانندگانی چون قمرالملوک و ملوک ضرابی مأنوس گردید. وی از اوّلین نوازندگانیست که در رادیو تهران شرکت کرد.

۷۳- حسین هنگ‌آفرین: (۱۲۵۵ - ۱۳۳۱ ه.ش)

پسر عبداللّه خان بود که تار خوش می‌نواخت. هنگ‌آفرین ابتدا شاگرد سه‌تار میرزا عبداللّه بود و

ردیف‌های موسیقی ایرانی را به خوبی از استادش فراگرفت. سپس از «لومر» فرانسوی در «مدرسه موزیک» خط نُت و قواعد موسیقی بین‌المللی را آموخت.

هنگ‌آفرین تمام سازها را خوب می‌نواخت و در خانهٔ خود کلاس تعلیم موسیقی داشت.

۷۴- موسیٰ معروفی:

فرزند محمّد اسمعیل امین‌الملک (برادر اتابک) است، که در سال ۱۲۶۸ (ه.ش) در تهران متولّد شد. وی در محیطی آکنده از شور و شوق نسبت به هنر به دنیا آمد و پرورش یافت. دوران کودکی و جوانی او با تحصیل علوم قدیمهٔ معمول آن زمان گذشت. آشنائیش با موسیقی با نواختن پیانو آنهم پیش خود، شروع شد و به علت آمد و شد هنرمندان در خانهٔ آنها، به زودی با آهنگ‌های موسیقی مأنوس گردید، و سه‌تار آقایوسف صورتگر هم در این میان بی‌تأثیر نبود. با کشف استعدادش توسط عموی خود ـ محمدحسن اتابکی ـ به محضر درویش‌خان رفت و از سال ۱۲۹۷ ش نزد آن استاد به نواختن تار و آموختن ردیف‌ها مشغول، و از جمله کسانی بود که موفق به دریافت نشان نبرزین طلا از دست استاد شد. سپس نت و اصول علمی موسیقی را ابتدا نزد حسین هنگ‌آفرین و سپس در مکتب استاد وزیری آموخت. وی جزء اولین شاگردان مدرسهٔ استاد وزیری به شمار می‌آید. (سال ۱۳۰۲ ش.) آشنائیش با وزیری، سال‌ها بعد او را در گردآوری و ضبط تمام گوشه‌های هفت دستگاه موسیقی ایرانی یاری کرد و تمام معلومات موسیقی خود را روی کاغذ آورد و بهترین حافظ و نگهبان موسیقی ملّی ما شد.

موسی معروفی



۷۵- نوایی:

نوایی شاگرد نایب اسدالله و معلم حسن کسایی، بزرگ‌ترین نی‌نواز معاصر، است.

۷۶ـ یوسف فروتن:

در تار، شاگرد آقا حسینقلی بود و در نواختن سه‌تار و سنتور و ویُلن و پیانو نیز مهارت داشت. به خصوص در نواختن سه‌تار تسلّط بی‌نظیری داشت. به ردیف آشنا بود و یادگار بسیار خوبی از استادش آقا حسینقلی.

۷۷ـ رکن‌الدّین خان مختاری:

مختاری از موسیقیدانان همدورهٔ درویش‌خان و همکار و هم‌سبک او بود. او جزو آن دسته از شاگردان اسمعیل‌زاده، استاد کمانچه بود که نزد او ویلن آموختند. وی در اجرای ردیف روی ویلن بی‌نظیر بود و تمام مضراب‌های تار و سه‌تار را به آرشهٔ ویلن اجرا و ادا می‌کرد. در احساس ضرب نیز همتا نداشت و پیش درآمدهای او نه تنها در زمان خودش بسیار بدیع و پر از ابتکار بود بلکه امروز هم بسیار پر ارزش است. سبک او را دیگران نیز تقلید کردند ولی هیچ‌گاه به پای او نرسیدند.

۷۸ـ جهانگیر مراد: (حسام‌السّلطنه):

از اشراف و نوهٔ فاتح هرات بود. در کودکی پیش خود شروع به نواختن تار کرد و در جوانی با علاقهٔ شدیدی که به ویُلن پیدا کرده بود، نزد تقی دانشور (علم‌السلطان) به فراگرفتن ردیف‌های موسیقی ایرانی مشغول شد. وی به نواختن پیانو، سه‌تار، و عود نیز آشنایی داشت و هم او بود که طاهرزاده را در پیشرفت هنرش یاری کرد.

۷۹ـ احمد عبادی:

کانون گرم خانوادگی و محفل بی‌شائبهٔ هنری همچون سرچشمهٔ فیّاضی است که کودکان استادانِ هنرمند را با ذوق و عشق به هنر سیراب می‌کند. خانهٔ میرزا عبدالله استاد تار و سه‌تار که محل اجتماع مردم صاحب هنر بود تأثیر به سزایی در پرورش ذوق فرزندانش داشت. پسر بزرگش جواد عبادی از کودکی نزد پدر به نواختن سه‌تار مشغول شد. امّا متأسفانه نقصی که در حین بازی در دست او پیدا شد وی را از ادامهٔ کار موسیقی باز داشت.



احمد عبادی در سال ۱۲۸۵ (هـ ش) متولّد شد و هنگامی که بیش از هشت سال نداشت در این محفل گرم خانوادگی با فراگرفتن ضرب، به ترانه‌های ضربی موسیقی آشنا گردید.



به مناسبت سالگشت خاموشی استاد احمد عبادی

احمد شروع به نواختن سه‌تار کرد که سایهٔ پدر از سرش دور شد و میرزا عبداللّه بدرود حیات‌گفت و وی را از تعلیمات خود محروم گردانید، ولی چون آتش عشق موسیقی در دلش شعله‌ور بود، نزد خواهران خود «مولود و ملوک» که از تعلیمات پدر برخوردار شده بودند، اصول نوازندگی را بیاموخت و به جایی رسید که در سنّ هیجده سالگی سازش شنیدنی شد. ملوک ضرابی که تازه پا به صحنهٔ تئاتر گذارده بود با او در خواندن تصنیف همکاری کرد. متأسّفانه احتیاج مادی، وی را به خدمت دولت کشید و به کارمندی شهربانی که هیچ تناسبی با ذوقش نداشت، درآمد و این خدمت اداری دست مردم صاحب دوق را از دامان او کوتاه کرد. تنها عدّهٔ معدودی که از دوستان او بودند از هنرش استفاده می‌کردند. تا این که خود را از این بند رها کرد و این مقارن همان اوقاتیست که نغمهٔ شورانگیز سه‌تارش از بلندگوی رادیو تهران به گوش رسید.

از شاگردان این استاد می‌توان به شهرام ناظری اشاره کرد. شهرام از وجود او فیض‌ها برده، سه‌تار را نزد وی تکمیل کرده است.

۸۰- مشیر همایون: حبیب‌اللّه شهردار (مشیر همایون) در یک خانوادهٔ هنرپرور به دنیا آمد و از کودکی به ساز استادانی مثل میرزا عبداللّه و آقا حسینقلی و محمّدصادق خان سرورالملک آشنا شد. اوّلین معلّم او سرورالملک بوده است. مشیر همایون در کنسرت‌های انجمن اخوت نیز شرکت می‌جست و با بسیاری از بزرگان موسیقی مانند درویش‌خان، طاهرزاده و باقرخان رامشگر دوستی داشت. او صفحات متعددی، تنها یا با ساز و آواز هنرمندان دیگر پُر کرد. تعدادی از این صفحات که باقی مانده، به خوبی، ذوق و سلیقه و سبک مخصوص او را در نوازندگی پیانو نشان می‌دهد.


احمد عبادی

۸۱- رضا محجوبی:

رضا در سال ۱۲۷۷ (هـ ش) تولّد یافت و مانند برادر خود مرتضی محجوبی از کودکی به فراگرفتن موسیقی علاقه‌مند گردید.



ردیف پائین از راست: ۱ـ علی‌اکبر شهنازی ۲ـ رضا محجوبی ۳ـ علی خان (معروف به نایب‌السلطنه) ۴ـ مرتضی نی‌داود ۵ـ ابراهیم منصوری ۶ـ حسین یاحقی ۷ـ نامشخص ۸ـ حسن قصاب لحمی

اوّلین استاد او حسین هنگ‌آفرین بود. بعد چندی نزد ابراهیم آژنگ کار کرد ولی در فراگرفتن قواعد علمی موسیقی و نُت پشتکار به خرج نداد. به همین جهت آژنگ هم به او درس نداد.

رضاخان که بیشتر مایل بود موسیقی را از راه گوش بیاموزد، به کلاس مشق حسین‌خان اسمعیل‌زاده شتافت و چند سالی از محضر آن استاد استفاده کرد. به طوری که در ۱۶ سالگی سازش کاملاً شنیدنی شد. برادرش مرتضی می‌گوید: «او پشتکار عجیبی در کار کردن داشت، چنانکه سحر بیدار می‌شد و لااقل چند ساعت ساز می‌زد. روزها نیز خیلی تمرین می‌کرد. زیرا حسّ رقابتی داشت که از من عقب نماند».

رضا محجوبی تا سنّ ۲۵ سالگی جوان منظّمی بود و ویولنش هم شنیدن داشت. در همین موقع نیز آهنگ‌هایی می‌ساخت ولی به تدریج تغییر حالی برایش پیدا شد و به بیمارستان رفت و با این که مداوا شد ولی کم‌کم در اثر استعمال مکیفات[۱] و افراط در آنها دیوانه شد. امّا در حالت جنون نیز گاهی به میل خود نزد دوستان نزدیکش ویولون

(۱) مکیفات: آنچه تولید نشأه و مستی کند. (فرهنگ معین)

می‌زد که شنونده را متأثر می‌کرد و بالاخره در سال ۱۳۳۳ به رحمت ایزدی پیوست.

بهترین شاگرد رضا محجوبی، «مجید وفادار» بود که پنجه‌ای شیرین داشت. شاعر معاصر، امیرفیروزکوهی، غزلی به نام «نوای عشق» دارد که در آن از دوست خود رضا نیز یاد کرده است:

ساز رضا و شعر امیر و نوای عشق — امشب کجاست سوختهٔ دلشکسته‌ای

۸۲ـ مرتضی محجوبی:

پدرش عباسعلی معروف به «ناطر» مرد با ذوقی بود و نی می‌زد. مرتضی در سال ۱۲۷۹ (ش.) در تهران تولّد یافت. در منزلشان پیانو داشتند و مادرش فخرالسّادات کمی با این ساز آشنا بود. محیط مناسب خانوادگی، مرتضی را به جانب موسیقی کشانید. وی در کودکی پشت پیانو می‌نشست و نواهایی می‌نواخت. والدین، به استعداد وی پی بردند و تعلیم او را به حسین هنگ‌آفرین ـ از شاگردان میرزا عبداللّه ـ محوّل داشتند. مرتضی از آن به بعد کنسرت‌های بسیاری داد. انگشتان تندی داشت و ملودی‌های ایرانی را بسیار دلچسب می‌نواخت. مخصوصاً تصنیف‌هایش که بیشتر روی اشعار شاعر با ذوق «رهی معیّری» است، شهرت به سزا دارد:

مرتضی محجوبی



آن که جانم شد نوا پرداز او — می‌سرایم قصّه‌ای از ساز او
ساز او، در پرده گوید رازها — سر کند در گوش جان آوازها
نغمهٔ مرغ چمن، جان پرور است — لیک در این ساز، سوزی دیگر است
آن چه آتش با نیستان می‌کند — نالهٔ او با دلم آن می‌کند
خسته دل داند، بهای ناله را — شمع داند، قدر داغ لاله را
گر چه غم در سینهٔ خاکم برد — ساز محجوبی، بر افلاکم برد
شعله‌ای چون وی جهان افروز نیست — مرتضی از مردم امروز نیست
جان من با جان او پیوسته است — زان که چون من از دو عالم رسته است
ما دو تن در عاشقی پاینده‌ایم — تا محبّت زنده باشد، زنده‌ایم



ردیف نشسته: ادیب خوانساری، ابوالحسن صبا، مرتضی محجوبی، احمد عبادی
ردیف ایستاده: حسین همدانیان،حسن کسایی، علی تجویدی، شنجرفی و رضا ورزنده



۸۳ـ حسین یاحقی:

در سال ۱۲۸۲ (ه. ش) در تهران متولّد شد. خواهر بزرگش «کشور خانم» ملقّب به فرّخ‌لقا زن هنرمندی بود و آوازی خوش داشت. این زن در کمانچه شاگرد حسین‌خان اسمعیل‌زاده و در سنتور شاگرد سماع حضور بود ولی کمانچه را بهتر می‌نواخت. وی همواره در ظل توجّه خانم فروغ‌الدوله دختر ظهیرالدّوله که بانوی با ذوقی بود به سر می‌برد و حسین در طفولیّت به این خانه آمد و رفت داشت.

پس از چندی خواهرش سفر کرد و حسین نزد استاد کمانچه که همنام خودش بود یعنی حسین اسمعیل‌زاده به ادامهٔ تعلیمات موسیقی مشغول شد. وی با این که یازده سال بیشتر نداشت، به قدری به موسیقی علاقه داشت که در تمام مدّت کلاس در اطاق انتظار می‌نشست و مشقهایی که تمام شاگردان می‌گرفتند، خوب گوش می‌داد و علاوه بر درس خود آنها را هم روی ساز می‌نواخت. بعد از دو سال که در محضر استاد بود، روزی شاعر معروف زمان، «ایرج» به منزل اسمعیل‌زاده آمد و استاد، شاگردان کوچکش را به وی معرفی کرد. حسین در این موقع با ساز خود گاه می‌خواند و گاه سوت می‌زد، و در زدن سوت نیز سلیقه داشت. ایرج‌میرزا که مرد با ذوقی بود استعداد او را دریافت و وی را بسیار تشویق کرد یاحقّی هنوز بیشتر از شانزده سال نداشت که کمانچه‌اش شنیدنی بود وکلاس مشق دایر کرد وبرای اینکه بتواند ویلُن هم درس بدهد به نواختن این ساز نیز مشغول شد.

در این موقع با ابوالحسن صبا دوستی پیدا کرد و صبا او را تشویق کرد که نُت یاد بگیرد و خود، تعلیم وی را بر عهده گرفت و این کار در پیشرفت یاحقّی تأثیر بسیار کرد.

حسین یاحقی



یاحقّی می‌گفت: حسین‌خان ـ استادم ـ سخت با نُت مخالف بود و من تحت تأثیر حرف‌های او نصایح دوستم صبا را پشت گوش می‌انداختم ولی به تدریج فهمیدم که باید این خط را فرا گرفت و همواره از صبا که مشّوق من در این کار بود سپاسگزارم.

وقتی قرار شد با شرکت سایر استادان، صفحه پر کند کمانچه را زمین گذاشت و ویولن را برداشت. او در چند صفحه به همراهی آواز تاج اصفهانی و قمرالملوک وزیری و ادیب خوانساری ویولن زده است.

بیشتر اشعار تصنیف‌های یاحقّی را شاعر باذوق «رهی معیّری» سروده است.

۸۴ـ ارسلان درگاهی:

در سال ۱۲۸۱ (ه. ش) در تهران متولّد شد. از کودکی به ساز علاقه داشت و نزد خود سه‌تار می‌زد. به مدرسه کمال‌الملک هم می‌رفت و نقّاشی می‌کرد. بیش از پانزده سال

نداشت که به کلاس درویش‌خان رفت و شاگرد او شد. سال‌ها بعد که صفحات موسیقیش به نام مستعار در دسترس مردم قرار گرفت موجبات شهرت او را فراهم کرد. ارسلان‌خان، به تدریج تار را کنار گذارد و به سه‌تار علاقه‌مند شد. مخصوصاً به سه‌تارهای پوستی که صدای بیشتری دارد، زیادتر دلبستگی یافت.

هر چند در کشور ما هنوز هنر و هنرمند را مقامی نیست، امّا هنرمند واقعی، به خصوص کسانی که مثل درگاهی تنها برای دل خود ساز می‌زدند و می‌زنند و نوای سازشان هم مطلوب مردم صاحب ذوق بود و هست، ارج و ارزش دیگری داشت و دارد. مشاغل عالیه که مردم به دنبال آن از همه چیز خود می‌گذرند، دوام و ثباتی ندارد. آری وزیر و امیر و وکیل فراوانست، امّا ارسلان یکی بود.



ارسالان درگاهی

۸۵- نصراللّه زرّین پنجه:

به سال ۱۲۸۵ (ه.ش) در تهران متولّد شد و از همان دوران کودکی با موسیقی مأنوس شد.

وی در جوانی به خدمت میرزا ربیع، برادر درویش‌خان رفت و در خدمت او رموز موسیقی را آموخت. سپس نزد حسین‌خان هنگ‌آفرین و موسیٰ‌خان معروفی بهره‌ها بُرد و در سه‌تار و عود و ترمپت استاد گردید و تار را ساز تخصّصی خود قرار داد. نصراللّه، شب و روز وقت خود را صرف تکمیل تار ساخت تا آنجاکه پنجه‌اش در این راه زرّین شد و زرین‌پنجه لقب گرفت. نصراللّه، از سال ۱۳۲۲ در رادیو به کار نوازندگی پرداخت و در هنرستان موسیقی معلّم تار و سه‌تار شد. زرّین‌پنجه در دوران فعّالیّت هنری، حدود پنجاه آهنگ ساخت.

از زرّین‌پنجه دو دختر به یادگار مانده، به نام‌های مهین (در پیانو) و شهین (در ویُلن)، که هر دو فارغ‌التحصیل هنرستان موسیقی ملّی می‌باشند. استاد زرّین‌پنجه در آذرماه ۱۳۶۰ بدرود حیات گفت.



۸۶ـ قمرالملوک وزیری:

قمر از جملهٔ هنرمندانی است که شایسته است درباره‌اش کتاب نوشته شود. نه فقط بدان جهت که هنرمند بی‌نظیری بود، بلکه از آن رو که نمونه‌ای بود از انسانیّت و بزرگواری. قمر در دوران زندگی پر ثمر خود ثروت هنگفتی به دست آورد ولی همه را به بینوایان و مستمندان بخشید. او کودکان بسیاری را که از نعمت داشتن پدر و مادر محروم بودند مادرانه پروراند. از هیچ چیز به تنهایی لذّت نمی‌برد. باید دیگران هم در شادی‌های او شریک می‌شدند وگرنه آن شادی‌ها را نمی‌خواست. قمر هنرمندی بود که می‌توانست تا آخر عمر در رفاه و آسایش مالی، زندگی اشرافی داشته باشد ولی در نتیجه کمک‌های بی‌شائبه و فراوان به بی‌چیزان، خود بی‌چیز شد و اواخر عمر را به عسرت گذراند ولی در همان عسرت هم اگر درآمدی داشت باز در ایثار آن می‌کوشید.

تاریخ موسیقی ایران زن خواننده‌ای نظیر او به یاد ندارد. صوت قمر در قدرت و لطافت و شور و حال نظیر نداشت. تاریخ تولّد قمر به درستی مشخّص نیست. برخی فوت وی را در ۵۴ سالگی ذکر کرده‌اند، بنابراین می‌توان تولّد قمر را در حدود سال‌های ۱۲۸۴ در تاکستان قزوین (برخی کاشان گفته‌اند) دانست، پدر وی چهارماه قبل و مادرش هشت ماه بس از تولّد وی فوت کردند و قمر تحت تکفّل و تربیت مادربزرگش قرار گرفت. سپس تحت تعلیم مرتضی‌خان نی‌داود قرار می‌گیرد. با آشنائیش با امیرجاهد چند سرود میهنی می‌خواند و نخستین کنسرت را در سال ۱۳۱۳ اجرا می‌کند که در آنجا برای نخستین بار ترانه «مرغ سحر» نی‌داود و شعر بهار را اجرا می‌کند. با تأسیس رادیو

همکاریش را با آن آغاز می‌کند و فعّالیّت هنری خود را با آن ادامه می‌دهد تا این که در ساعت ۲۳ پنجشنبه ۱۵ مرداد ۱۳۳۸ از دنیا می‌رود:

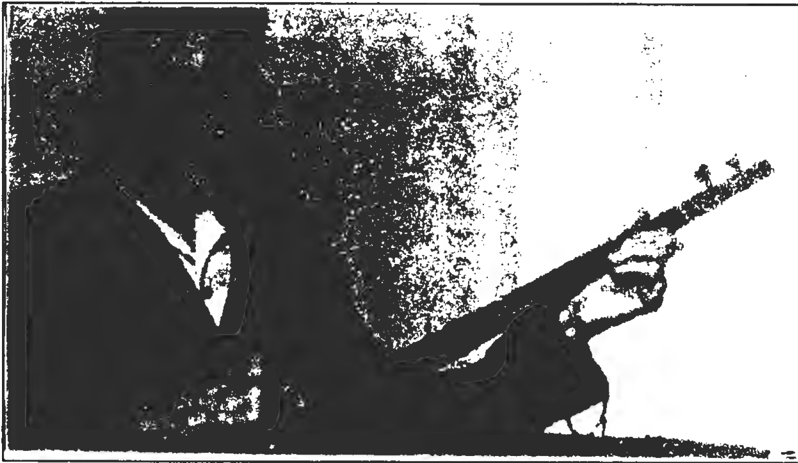
صد قرن هزار ساله باید تا یک قمرالملوک زاید

۸۷ـ عبدالعلی وزیری:

از دَه سالگی شروع به کار موسیقی کرد و از وقتی که آقای علینقی وزیری از اروپا برگشت در خدمت ایشان شروع به تعلیم نمود و چون صدای خوشی داشت به زودی در محضر استاد جای پایی برای خود باز کرد. با استاد صبا و استاد خالقی در مدرسه عالی موسیقی که مرحوم کلنل آن راسرپرستی می‌کرد، همکلاس بود و با آنها تمرین مشق می‌کرد.



از سال ۱۳۰۹ در مدرسه موزیک دولتی که تحت ریاست آقای کلنل علینقی وزیری اداره می‌شد، معلّم آواز شد. با کنار رفتن استاد وزیری از مدرسه به سال ۱۳۱۴، عبدالعلی نیز از مدرسه خارج و بلافاصله در بانک شروع به کار کرد و در سال ۱۳۱۷ نیز در بنگاه راه‌آهن استخدام شد. در سال ۱۳۲۰ مجدداً با انتصاب وزیری به ریاست مدرسه موسیقی وی نیز وارد کادر استادان آن آموزشگاه شد. در «ارکستر نوین» به سرپرستی استاد علینقی وزیری آواز می‌خواند. سپس خوانندهٔ «ارکستر انجمن موسیقی» به سرپرستی مرحوم استاد خالقی شد. در سال ۱۳۲۵ به تنهایی در رادیو برنامه اجرا می‌کرد که هم تار می‌زد و هم آواز می‌خواند. وزیری مردی بود که زندگی خود را فدای هنر کرده بود و هرگز دست از تلاش برنداشت.



۸۸ـ سعید هرمزی:

سعید هرمزی یکی از بهترین شاگردان درویش‌خان بود که در نواختن تار و سه‌تار استاد بود و یادگار خوبی از مکتب درویش‌خان.

بخش سوّم ـ موسیقی‌دانان بعد از جنگ جهانی دوّم:

تعداد این موسیقی‌دانان بسیار زیاد است، زیرا به علّت پیدایش و توسعه دستگاه‌ها و وسایل ارتباط جمعی (مثل رادیو و تلویزیون و.....) موسیقی بین مردم اشاعه یافت و داوطلبان زیادی به آموزشگاه‌های موسیقی هجوم آوردند و تعداد زیادی موسیقیدان تربیت شد. در این بخش ما به ذکر نام برخی از بزرگان و تعدادی که مشهور شدند، می‌پردازیم:

۸۹ـ محمود کریمی:

ابتدا شاگرد عبدالله‌خان دوامی بود و تمام ردیف‌های آوازی را نزد وی آموخت. سپس چون به نواختن سه‌تار وارد بود، نزد حاج‌آقا محمد ایرانی همهٔ ردیف‌های سازی را نیز فرا گرفت. پشتکار کریمی در این زمینه بی‌نظیر بود. به طوری که در پانزده سال ردیف آموزی پیش حاجی آقامحمد ایرانی، حتّی یک وقفهٔ کوچک نیز حاصل نشد. کریمی عاشق موسیقی اصیل ایرانی بود و آن را برای دل خود کار می‌کرد و هیچگاه به تظاهر و خودنمایی نپرداخت. وی سالها در وزارت فرهنگ و هنر و نیز در هنرستان موسیقی ملّی استاد آواز بود.

استاد کریمی در سال‌های آخر عمر به سبک خوانندگی قدیم توجه پیدا کرده بود و در بین خوانندگان قدیم «جناب دماوندی» و «طاهرزاده» را می‌پسندید و روی سبک آنها

کار می‌کرد.


حسینعلی ملاح

۹۰- حسینعلی ملاح: (۱۳۰۰ - ۱۳۷۱ هـ.ش)

استاد حسینعلی ملاح خواهرزاده، داماد و شاگرد کلنل علینقی وزیری و مکتب او بود. ملّاح ویولن می‌نواخت و با ساز سه‌تار نیز آشنایی داشت. چند صباحی نیز در کار آهنگسازی و سرپرستی ارکستر بود و در «هنرستان عالی موسیقی ملّی» استاد تئوری و تاریخ موسیقی ایران و غرب بود و به تدریس می‌پرداخت.

امّا مهمتر از همه پژوهشگری بیداردل و گران‌سنگ در عرصهٔ هنر موسیقی به شمار می‌رفت.

از استاد ملّاح آثار پژوهشی، آهنگی و تألیفی متنوّعی باقی مانده است. قطعه‌های «رؤیای هستی» با شعری از نوّاب صفا و با اجرای غلامحسین بنان، «غم جهان» با استفاده از رباعیّات خیّام، کتاب «تاریخ موسیقی نظامی ایران»، شرح احوال درویش‌خان، وزیری، عارف، قمرالملوک وزیری، حافظ و موسیقی، پیوند موسیقی و شعر، منوچهری و موسیقی، شرحی بر رسالهٔ موسیقی جامی و مقاله‌های متعدّد در جمله‌های موسیقی از آثار اوست. امّا بی‌گمان کتاب «فرهنگ سازها» برجسته‌ترین اثر استاد ملّاح است. این کتاب منبعی یگانه برای موسیقی شناسان و اهل تحقیق به شمار می‌رود. کتابی گرانقدر برای شناخت انواع سازها و از جمله سازهایی که امروزه وجود ندارند و تنها نامی از آنها باقی مانده است.

فرهنگ سازها، دسترنج سی سالهٔ مؤلف است در: گردآوری، فیش‌برداری، استخراج منابع و تحقیق در عرصه‌ای چنین دشوار و پر فراز و فرود، که یاد و خاطرهٔ حسین‌علی ملّاح را زنده نگاه خواهد داشت.

۹۱- فرامرز پایور:

فرامرز پایور که قوی‌ترین و پرمایه‌ترین نوازنده سنتور زمان ماست، در سال ۱۳۱۱ در

تهران به دنیا آمد. از هفده سالگی نزد استاد فقید ابوالحسن صبا به یادگیری موسیقی پرداخت و در طی ده سال تحصیل مداوم، کلیّه ردیف‌های موسیقی ایرانی را بر روی سنتور فرا گرفت. پس از درگذشت استاد صبا، نزد استادانی چون عبداللّه دوامی، موسی معروفی، نورعلی برومند و مختاری، دوره‌های دیگر از ردیف موسیقی ملّی ایران را آموخت و از همان زمان آنچه را از موسیقی ایرانی که پیش از آن سینه به سینه منتقل می‌شد، به خط نُت نوشت و بدین‌گونه از زوال آنها جلوگیری کرد، که از آن میان می‌توان ردیف آوازی موسیقی ایرانی به روایت استاد دوامی، کلیّه تصنیف‌های قدیمی ساختهٔ شیدا، عارف، سماع و آثار درویش‌خان و رکن‌الدّین مختاری را نام برد.



پایور ردیف‌ها را به بهترین وجهی می‌داند و می‌توان گفت از حیث معلومات کمتر نوازنده‌ای می‌تواند به چنین مقام والایی برسد. دست و پنجه‌اش بسیار تند و ورزیده و پخته است. ولی به سبک سماعی ساز نمی‌زند. متأسّفانه در دوران ما، وسایل ارتباط جمعی نمی‌گذارند یک نوازنده خوب چند سالی در انزوا به سر برد و هنر خود را عمق بخشد و پایه روحانی و معنوی آن را مستحکم سازد. به محض این که نوازنده‌ای دست و پنجه‌ای قوی پیدا کرد فوراً به رادیو و تلویزیون جذب می‌شود و از این راه به مردم معرفی می‌شود و مردم هم دیگر او را راحت نمی‌گذارند و مسیر کار او عوض می‌شود.

پایور از سال ۱۳۳۳ در رادیو به اجرای برنامه پرداخت و پس از تأسیس تلویزیون بیشتر فعالیت‌های خود را در آنجا متمرکز کرد. با تأسیس تالار وحدت (رودکی سابق)، هر ماه برنامه‌هایی در زمینهٔ موسیقی ایرانی در آنجا برگزار می‌کرد. در اواخر دههٔ چهل، ضمن تحصیل در دانشگاه کمبریج، رسیتال‌هایی برای معرفی موسیقی ایرانی برگزار کرد که منجر به دریافت جوایزی از دانشگاه لندن و کمبریج شد. وی برای اجرای و شناساندن موسیقی ایرانی بارها به خارج از کشور سفر کرده است.

آقای فرامرز پایور طی دو سال [illegible] نزد اینجانب [illegible] به فراگرفتن [illegible] [illegible]

[illegible] قدیم را تا [illegible] کرده است.

مهارت و پشتکار [illegible] این فن حقیقتاً در خور تحسین است.

[illegible] در نواختن این ساز [illegible] با نهایت [illegible]

[illegible] معرفی میکند.

[illegible]

[illegible] است.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] آقای فرامرز پایور [illegible]

[illegible]

پیشرفت او را آرزو می‌کنم. [illegible]

[illegible]

۱۳۳۶/۲/۱۴

تقدیر نامهٔ استاد ابوالحسن‌خان صبا که به خط خود برای هنرمند ارجمند و والا، فرامرز پایور نگاشته

۹۲-

حسن‌کسایی:



از چهره‌های معاصر نی‌نوازی، استاد حسن کسایی فرزند سیّد جواد است. وی از کودکی علاقهٔ زیادی به موسیقی داشته از سنّ دوازده سالگی شروع به نواختن نی کرده است. در سنّ سیزده سالگی به مکتب استاد نوایی، شاگرد نایب‌اسداللّه رفت و بعد از ۱۲ سال تحصیل، خود به مقام استادی رسید. کسایی در محصر استاد صبا به نواختن ردیف‌ها پرداخت و با هنرمندانی چون: خالقی، مشیر همایون محجوبی همکاری می‌کرد.

حالت عرفانی در وی بسیار قوی است کسایی نی را در حدّ عالی می‌نوازد و هنوز نوازنده‌ای به قدرت او دیده نشده است.صدای نی او بسیار لطیف و بدون هیچ گونه صدای اضافی است. کسایی توانست سبک اساد غیر مستقیم خود نایب اسداللّه را زنده کند و ریف‌های موسیقی اصیل ایرانی را روی نی پیاده بنماید.

وی ابتکار زیادی در نواختن و ساختن قطعات مخصوص نی دارد که ملودی‌های وی با صدای نی منطبق و دارای ملاحت خاصّی است. کسایی در نواختن سه‌تار هم مهارت دارد و در نواختن ضرب نیز استاد است، به علاوه تار، سنتور و فلوت را به خوبی می‌نوازد. بزرگترین شاگرد وی استاد محمّد موسوی می‌باشد که مهارت خاصّی در نوازندگی نی دارد.

از کسایی شد نیستان پر صدا / وز دم او یافت این برگ و نوا
هر آن نغمه مرغ چمن می‌زند / کسایی به وجه حسن می‌زند

(مجید اوحدی) «یکتا»

۹۳ـ جلال تاج اصفهانی:



در سال ۱۲۸۲ (هـ.ش) خداوند به شیخ اسماعیل واعظ اصفهانی (تاج‌الواعظین) فرزندی عطا کرد که از حنجره‌ای داودی و صدایی دلنشین برخوردار شد. جلال از ۹ سالگی تعلیم آواز را آغاز کرد. ابتدا پیش پدر و سپس پیش «آسید عبدالرحیم اصفهانی» که استاد مسلّم آواز زمان به شمار می‌رفت، تعلیم آواز گرفت تاج، همچنین پیش حسین طاهرزاده، اسماعیل‌خان قراب و... شاگردی کرده است. او با بزرگانی همچون، نایب‌اسدالله نی‌زن، مرحوم شکری (تار)، استاد صبا (سه‌تار، سنتور، ویلن) مرتضی محجوبی (پیانو)، رضا محجوبی (ویولن)، حسین یاحقی (ویولن)، ارسلان درگاهی (تار و سه‌تار)، علی‌اکبر شهنازی (تار)، حسن کسایی (نی)، جلیل شهناز (تار)، علی تجویدی و... همکاری کرده است.

۹۴ـ علی‌اصغر بهاری:



نام کمانچه و استاد بهاری چنان به هم گره خورده، که یکی، آن دیگری را به یادها می‌آورد. به هنگامهٔ هجوم موسیقی مبتذل که ذوق و حسّ موسیقیایی مردم را به ویرانی می‌کشید، استاد بهاری فروتنانه و بی‌ادّعا به حفظ شالوده‌های اصیل موسیقی ایرانی همت گمارده بود.

کمانچه که در برابر ویولن میدان را خالی کرده بود، دوباره با پایداری و چیره‌دستی بهاری، صدای گمشدهٔ خود را باز یافت؛ و بی‌تردید موسیقی ایرانی از این جهت همواره

مدیون سخت‌کوشی استاد بهاری خواهد بود.

علی‌اصغر بهاری به سال ۱۲۸۴ در تهران به دنیا آمد. نواختن کمانچه را از ده سالگی نزد پدربزرگش آغاز کرد و پس از آن زیرنظر دایی‌های خود که نوازندگانی چیره‌دست بودند، فراگیری آن را پی گرفت. از سال ۱۳۰۲ تا ۱۳۰۹ با ارکستر ابراهیم‌خان منصوری در تهران همکاری می‌کرد. پس از آمدن ویولن به ایران، نواختن این ساز را نزد مرتضیٰ محجوبی و رکن‌الدّین مختاری فراگرفت. در سال ۱۳۳۲ برای همکاری به رادیو دعوت شد و پس از زمانی به خواست شادروان روح‌اللّه خالقی به تدریس کمانچه در هنرستان موسیقی ملّی پرداخت. در سال ۱۳۴۶ همراه با تنی چند از استادان موسیقی ایرانی برای اجرای برنامه به خارج از کشور رفت. استاد بهاری شاگردان بسیاری پرورده است که اکنون از نوازندگان خوب موسیقی سنتی به شمار می‌روند.

۹۵ـ جلیل شهناز:



تازه جویی و نوآوری در عین پایبند بودن به زمینه‌های غنی سنّت، بی‌گمان کاری دشوار است و جز با آگاهی همه جانبه از ظرفیّت‌های هنر اقلیمی و درک تازه و شناخت گستردهٔ هنر و بی برخورداری از احساس و حالات هنرمندانه، شدنی نیست.

استاد جلیل شهناز از انگشت شمار هنرمندانی است که در این راه صعب، درخششی چشمگیر داشته است و در این قلمرو به چنان بلندیی دست یافته، که صاحبِ نام و سبکی ویژه شده است. شیوهٔ تار نوازی جلیل شهناز، زبانزد همگان است و ریشه در بنیادهای عمیق سنّت دارد و شاخ و برگ‌هایی که در هوایی تازه تنفس می‌کنند و ذوق و احساس شنونده را با رایحه‌هایی نو دمیده، آشنا می‌سازند.

استاد جلیل شهناز به سال ۱۳۰۰ در اصفهان زاده شد. پدرش استاد و نوازندهٔ تار بود. برادرش حسین شهناز نیز در نواختن تار چیره بود. زندگی در چنین خانواده‌ای هنرمند، قریحهٔ هنری را از همان دوران کودکی در وی برانگیخت. از دوازده سالگی نزد برادرش به آموختن تار پرداخت. به گفتهٔ استاد تأثیر شیوهٔ تار نوازی برادر، در نوازندگی ایشان کاملاً مشهود است. جلیل شهناز، گذشته از نواختن تار، به سه‌تار، سنتور، ویولن، کمانچه و ضرب نیز آشنایی کامل دارد؛ چنانکه به گفتهٔ صاحب‌نظران، چیرگی ایشان در نواختن برخی از سازها، شگفتی آور است.



۹۶ـ غلامحسین بنان:

بنان در اردیبهشت ماه سال ۱۲۹۰ (هـ.ش) در تهران متولّد شد. پدر وی کریم‌خان بنان‌الدّولهٔ نوری و مادرش دختر شاهزاده رکن‌الدّوله برادر ناصرالدّین شاه قاجار بود. از ۶ سالگی به تشویق و توصیهٔ مرحوم مرتضی‌خان نی‌داود، به خوانندگی و نوازندگی اُرگ و پیانو پرداخت. در زمینهٔ فراگیری پیانو از راهنمایی‌های مادرش که این ساز را نیکو می‌نواخت

و در زمینهٔ آواز از پدر بهره‌مند شد. سپس آواز را نزد مرحوم طاهر ضیاءالذاکرین رثایی و ناصر سیف ادامه داد. بنان در سال ۱۳۲۱ خوانندگی را در رادیو آغاز کرد و دیری نپایید که صدای بنان زبانزد همه شد. بعد از مدّتی با همکاری مرحوم استاد خالقی در ارکسترانجمن ملّی موسیقی شرکت نمود و از بدو شروع برنامهٔ «گلهای جاویدان» بنا به دعوت استاد پیرنیا همکاری داشت. همچنین در برنامه‌های، گل‌های رنگارنگ و برگ سبز در ۱۳۳۶ به عنوان یکی از خوانندگان مطرح آن زمان به فعالیّت پرداخت. وی در طول فعالیّت هنریش حدود ۴۵۰ آهنگ را اجرا نمود. از آثار برجستهٔ وی می‌توان «کاروان»، «من از روز ازل» و... را نام بُرد. ولی زیباترین و جاودانی‌ترین آنها تصنیف زیبای «الههٔ ناز» با شعر کریم فکور و آهنگ اکبر محسنی می‌باشد.

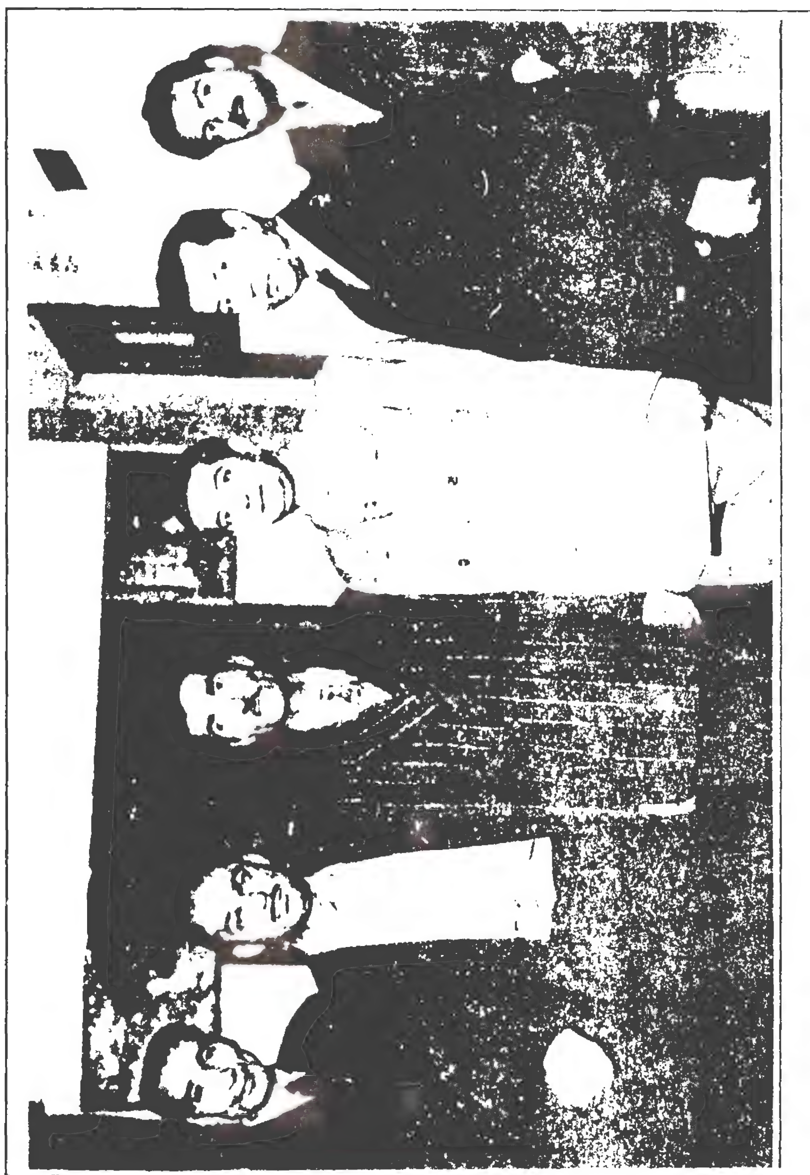
بنان در سال ۱۳۴۴ دست از خوانندگی کشید و ۲۰ سال بعد در ساعت ۷ بعداز ظهر پنجشنبه هشتم اسفندماه سال ۱۳۶۴، دیده از جهان فرو بست. یادش گرامی و روانش شاد باد.

۹۷ـ ادیب خوانساری:

نامش اسماعیل بوده، به سال ۱۲۸۰ (هـ. ش) در خوانسار چشم به جهان گشود. ادیب تا ۱۴ سالگی مقدّمات زبان فارسی و عربی و مبانی دینی را در خوانسار فراگرفت و چون



ادیب خوانساری



از چپ به راست: ادیب خوانساری، حسن کسایی، مرتضی محجوبی، مهدی خالدی، اصغر خالدی و توصیفیان

صوت خوشی داشت، به توصیهٔ پدر اکثراً مؤذّنی مسجد شهر را به عهده داشت.

ادیب چندی در خوانسار نزد معلّمان مختلف تعلیم دید و در ۱۸ سالگی به اصفهان رفته، نزد اساتید آن دیار آموزش دید. در سال ۱۳۰۰ وی به خدمت شادروان نایب‌اسداللّه، استاد طراز اوّل نی راه یافت. در سال ۱۳۰۳ به تهران رفته، نزد استاد مسلّم آواز آن زمان ـ مرحوم سیّدحسین طاهرزاده ـ تعلیم آواز دید. ادیب همچنین نواختن سه‌تار و پیانو را از دوستان استاد خود فراگرفته بود.

با تأسیس رادیو، ادیب خوانندهٔ ثابت آنجا شد و هر هفته برنامه‌های زنده‌ای اجرا می‌کرد. ادیب خوانساری با همکاری «اسماعیل‌خان مهرتاش» سالن «جامعهٔ باربد» را بنیاد نهاد و عاقبت این استاد بزرگ در سنّ ۸۱ سالگی به سال ۱۳۶۱ به سرای باقی شتافت.

۹۸ـ غلامحسین بیگجه‌خوانی:

بیگجه‌خوانی به سال ۱۲۹۷ در تبریز متولّد شد و از همان اوان کودکی با نوای ساز



پدرش که تار می‌نواخت آشنا شد. پدر وی آقاحسینقلی بیشتر شبانه‌روز را صرف نواختن تار می‌کرد، از این رو محیط هنری آکنده از عشق به موسیقی، وی را به سوی آموختن و فراگیری آن کشانید.

۱۰ ساله بود که پدر را از دست داد و مخارج خانه بر عهده وی نهاده شد. نیاز مبرم به پول، وی را به مجالس جشن کشانید و در این راستا با هنرمندانی چون: میرعلی عسگر و ابوالحسن اقبال آذر آشنا شد و در محضر آن اساتید ردیف‌های موسیقی را آموخت.

چندی بعد در رادیو تبریز شروع به کار کرد و حدود ۲۵ سال این همکاری ادامه یافت. وی مدت ۴ سال در مرکز حفظ و اشاعه موسیقی سنّتی ایران تدریس و همکاری داشت و مدّتی هم کارشناس موسیقی رادیو و تلویزیون آذربایجان شرقی بود.

۹۹- حسین قوامی



(فاخته‌ای):

قوامی در سال ۱۲۸۸ در تهران چشم به جهان گشود. پدرش رضاقلی قوامی به موسیقی ایرانی علاقه بسیار داشت. حسین قوامی در سنین ۱۶ و ۱۷ سالگی همراه برادرش علی که به آموختن تار مشغول بود در مجالس هنری شرکت می‌کرد و با ساز بعضی از آنان می‌خواند. حسین مدّت ۷ سال نزد عبدالله حجازی از استادان زبردست ولی گمنام آن زمان تعلیم آواز دید و دستگاه‌های موسیقی را به خوبی فراگرفت. در سال ۱۳۲۵ به رادیو دعوت شد و اوّلین برنامه را با حمید و مجید وفادار اجرا کرد. این همکاری تا سال ۱۳۲۹ ادامه داشت که وارد خدمت شده، به مقام افسری نایل شد و ۸ سال همکاریش با رادیو قطع شد و در سال ۱۳۳۷ به دعوت شادروان داود پیرنیا برای شرکت در برنامهٔ «گلها» مجدداً به رادیو وارد شد. در این دوران بود که به اوج شکوفایی هنر خوانندگی رسید.

قوامی ابتدا به علّت موانع اداری به پیشنهاد خالقی نام مستعار (فاخته) را اسم هنری خود انتخاب کرده بود، امّا پس از ۱۳۴۲ که بازنشسته شد با نام اصلی خود (حسین قوامی) از رادیو معرفی شد.

حسین قوامی در سال ۱۳۱۱ به استخدام ارتش در آمد و در سال ۱۳۴۱ با درجهٔ سرهنگ دوّمی بازنشسته شد. وی روز پنجشنبه هفدهم اسفندماه ۱۳۶۸ وفات یافت و در امامزاده طاهر کرج، در جوار استاد بنان و مرتضی حنانه به خاک سپرده شد.

۱۰۰ـ مجید وفادار:

به سال ۱۲۹۱ در تهران زاده شد و با علاقهٔ بسیاری که به موسیقی داشت، لکن پدر، سخت مخالف بود. امّا شماتت پدر و نصیحت دیگران، جلودار این علاقه نشد. وفادار با اشتیاقی تمام به محضر استاد بزرگ موسیقی سنّتی «حسین خان اسماعیل زاده» استاد کمانچه شتافت و در محضر آن استاد نواختن ویولن را آغاز کرد. سپس وارد کلاس رضا محجوبی (رضا ویلونی) شد. کلاس محجوبی در سال ۱۳۰۳ به علّت گرفتاری‌های روحی او تعطیل شد و وفادار به کلاس علی‌اکبر شهنازی رفت تا ردیف میرزا حسینقلی را بیاموزد. پس از آن نت خوانی را نزد استاد صبا یاد گرفت و در سال ۱۳۰۶ اوّلین اجرا را انجام داد و همراه هنرمندانی چون حبیب سماعی، قمرالملوک وزیری، مرتضی نی‌داود، علی‌اکبر شهنازی، موسیٰ معروفی، مرتضیٰ محجوبی و ظلی به ضبط آثارشان پرداخت. در سال ۱۳۲۰ وارد انجمن موسیقی ملّی شد و در این سال‌ها گاهگاهی به رادیو سر می‌زد.



مجید وفادار

در سال ۱۳۱۵ اولین آهنگ مجید وفادار به نام «شب جدایی» با شعر رهی معیّری با استقبال فراوان مردم روبرو شد. آهنگ‌های وفادار باعث شهرت خوانندگان زیادی شد: مرضیه، دلکش، الهه، بنان، ناهید سرفراز، روح‌بخش، پوران، آذر، فرح از این جمله‌اند.

در اوایل ۱۳۲۰ داریوش رفیعی، جوانی که صدای غم‌انگیز و گرفته‌ای داشت، با اجرای ساخته‌های وفادار و یاری او به شهرت رسید. ساخته‌های وفادار به حدود ۳۰۰

عدد آهنگ بالغ می‌شود و از جمله بهترین آنها می‌توان به «یار نازنین» «عشق تو»، «گلنار» اشاره کرد. زمانی، روی شعر دکتر حیدر رقابی متخلّص به «هاله» شعری ساخت که با ویولن خودش و پیانوی روحانی و صدای حسن گلنراقی روی صفحات گرامافون ضبط شد و به «مرا ببوس» اشتهار یافت.

وفادار سال‌های آخر عمر را به گوشه‌نشینی گذراند و قبل از انقلاب ۱۳۵۷ در گذشت.



۱۰۱ـ جواد بدیع‌زاده:

به سال ۱۲۸۱ (هـ.ش) در محلّهٔ «پاچنار» تهران دیده به جهان گشود. پدرش سیّد محمّدرضا بدیع، معروف به بدیع‌المتکلّمین از مردم کاشان بود که در جوانی به تهران کوچ کرده بود. بدیع‌المتکلّمین، مردی روحانی و اهل منبر بود و صدایی خوش داشت.

جواد از سنین کودکی مدام تحت تعلیمات پدرش برای یادگیری گوشه‌ها و ردیف‌های آواز قرار می‌گیرد. پدرش سیّدرضا از وعاظ معروف تهران بود که به تمام ردیف‌های آواز تسلّط کامل داشت. جواد همچنین تحت آموزش دایی خود، «یحیی سعیدالواعظین» که از منبریهای آشنا به ردیف موسیقی بود، قرار گرفت و بعدها اطّلاعات خود را در زمینهٔ ردیف و آوازی و سازی نزد استاد ابوالحسن صبا و مرتضی محجوبی کامل کرد.

بعد از اتمام دوران متوسطه، در سال ۱۳۰۴ به استخدام مجلس شورای ملّی در آمد. در این سالها همراه با عبدالحسین شهنازی با نام مستعار شروع به پُر کردن صفحه کردند و به زودی آهنگ‌های او زبانزد خاص و عام شد.

بدیع‌زاده هنرمندی خوش قریحه و تا حدودی نوآور بود. او در همان حال که آوازهایی را در دستگاه‌های مختلف خوانده، ترانه‌های فکاهی، نیم‌جدّی و عامیانه را که خوشایند مردم کوچه و بازار باشد نیز خوانده است.

«خزان عشق» (شد خزان) با کلام رهی معیّری ـ از شاخص‌ترین ترانه‌سرایان ایران ـ با

صدای بدیع‌زاده و آهنگی از خود او در درستگاه همایون، نام وی را در تاریخ موسیقی ایران ماندگار کرده است:

شـد خـزان گـلشن آشـنایی　　بـاز هـم آتش بـه جـان زد جدایی

عـمر مـن ای گـل طـی شـد بـهر تـو　　وز تو ندیدم جز بد عهدی و بی‌وفایی

با تـو وفـا کـردم، تـا بـه تـنم جـان بـود　　عشق و وفاداری با تو چه دارد سـود...

استاد در دهم دی ماه ۱۳۵۸، در سنّ ۷۷ سالگی به علّت بیماری، بدرود حیات گفت.

۱۰۲ـ علی تجویدی:



وی به سال ۱۲۹۸ (هـ.ش) در تهران متولّد شد و از همان اوان کودکی زیرنظر مستقیم پدرش هادی‌خان تجویدی که خود هنرمندی بزرگ و از شاگردان ممتاز کمال‌الملک، و اوّلین استاد مینیاتور در ایران بود، قرار داشت. و چون پدر علاوه بر نقّاشی و مینیاتور، با موسیقی هم آشنایی داشت و تار را نزد درویش‌خان فراگرفته بود. کم‌کم علی را با این ساز آشنا ساخت. در نوجوانی «نُت» و فلوت را از ظهیرالدّین و ویلن را از سپهری و حسین یاحقی آموخت و پس از چندی به کلاس ابوالحسن صبا رفت و مدّت ۸ سال نزد ایشان، به آموختن ویولن و سه‌تار پرداخت از محضر اساتیدی چون ملیک ابراهیمیان و بابگن تامبرازیان بهره بُرد. وی پس از فوت استاد صبا کار تعلیم ویلن شاگردان را به عهده گرفت.

علی تجویدی به حق یکی از بزرگ‌ترین آهنگسازان معاصر این سرزمین است که شاهکارهای بی‌شماری در پهنهٔ هنر موسیقی از خود به یادگار گذاشته است. ترانه‌های پر آوازه و دلنشین او که در آرشیو برنامه‌های «گلها» ضبط و نگاهداری شده، یکی از میراث‌های گرانبهای هنر این مرز و بوم است. آهنگ جالب و جاودانی وی که در مایهٔ سه‌گاه با شعر خانم منیره طاها، با صدای زنده یاد غلامحسین بنان، در گلهای رنگارنگ شمارهٔ ۱۹۰ به نام «مرا عاشقی شیدا/فارغ از دنیا/ تو کردی /مرا عاقبت رسوا/مست و بی‌پروا/تو کردی، تو کردی»، اجرا شده، یکی از گنجینه‌های موسیقی ایران است. استاد تجویدی، در سوگ صبا، استادش، آهنگی ساخت که در گلهای رنگارنگ شماره ۱۷۳ با و با شعر معینی کرمانشاهی، در سه‌گاه پخش شد، که مضمون آن چنین است:

چه‌صبایی چه‌صبایی　صفای این گلهابودی　چه‌صبایی چه‌صبایی　چراغ بزم ما بودی

تو که صاحب نظری ز وفا با خبری از یاران پا چرا کشیدی بازآ......

تجویدی اقدام به نوشتن یکی از دستگاه‌های موسیقی ایرانی، بر اساس بدیهه نوازی کرده است که خود مبتکر آن بوده، اثری بسیار نفیس و ارزشمند و خدمتی بزرگ به موسیقی ملّی و اصیل ایران می‌باشد. امید است در آن کار نیز موفق باشد.

مایهٔ سربلندی و افتخار هر ملّتی است که نخبگان آنان پا از مرزهای قومی و ملّی فراتر نهند و در جامعهٔ جهانی مطرح گردند. در این راستا نام علی تجویدی ـ آهنگساز و موسیقیدان برجستهٔ کشورمان، در کتاب دایرةالمعارف رجال نام‌آور قرن بیستم، مایهٔ افتخار و سربلندی میهن عزیزمان است.

دایرةالمعارف رجال نام‌آور قرن بیستم

در زیر نسخه‌ای از نامهٔ موسسهٔ ABI (American Biografical Institute) برای استاد را با ترجمه می‌آوریم: از: (مجلهٔ هنر موسیقی) استاد علی تجویدی

«نام شما به منظور شناخت شرح‌حال و آثارتان در چاپ سال ۱۹۹۸ دایرةالمعارف «رجال نامدار بین‌المللی قرن بیستم» نامزد شده است. نامزدی اشخاص برای چاپ در این کتاب از منابع مختلفی من جمله معرفی اشخاص، مؤسّسات حرفه‌ای و شخصی، دانشگاه‌ها و همچنین تحقیقات رسانه‌های گروهی دریافت شده است. گروهی دریافت شده است. چاپ نام شما انعکاس روشن و واضح زندگی خصوصی و حرفه‌ای تحسین برانگیزتان می‌باشد.

این بیوگرافی‌ها در اواخر سال ۱۹۹۸ م. تحت عنوان «رجال نام‌آور قرن بیستم» چاپ و در ایالات متحده و همچنین بسیاری از کشورهای دیگر توزیع خواهد شد. مخصوصاً کشورهایی که افراد صاحب نام آنها از لحاظ تعداد و اهمیّت در درجهٔ اول قرار دارند. این کتاب مخصوصاً مورد استفادهٔ اشخاص قرار می‌گیرد که از آن، به عنوان منبع و مأخذ بزرگان امروز جهان استفاده می‌کنند. مراکزی که از این کتاب استفاده می‌کنند شامل صاحبان مشاغل مهم، کتابخانه‌های عمومی، مراکز آموزشی و مؤسسات تحقیقاتی خواهد بود. علاوه بر این، نسل‌های آینده از این کتاب به عنوان تاریخ مدون رجالی که دارای اهداف و دستاوردهایی در زمان خود بودند سود خواهند بُرد. بار دیگر تبریکات ما را به مناسبت این انتخاب که حقاً باید به آن افتخار کنید بپذیرد. منتظر دریافت جواب شما هستم.

ارادتمند سیندی وایت ـ سردبیر

ABI *American Biographical Institute, Inc.*

Publisher of Biographical Reference Works since 196
Member of the Publishers Association of the South
National Association of Independent Publishers

[illegible]

July 24, 1998

Mr Tajvidi Ali
16 Hafezieh Alley
Shiraz Alley
Tehran IRAN

Dear Mr Ali

Your name has been nominated for biographical recognition in the 1998 edition of *International Who's Who of Twentieth Century Achievement*. Nominations for this volume are received from many sources including personal recommendations, professional and civic organizations, universities, businesses, and media research. Your nomination reflects an obvious admiration for your personal and professional accomplishments.

The biographies permanently documented in *International Who's Who of Twentieth Century Achievement*, due for publication in late 1998, will be circulated in the United States as well as many other countries of the world — in particular in those countries recognizing those chosen for inclusion. Business, public libraries, educational centers and research institutions will make use of this title which is a leading informational source on today's achievers. Furthermore, future generations will study this title as an historical account of the careers and goals of those who are leaders of our time.

Letters of nomination are being sent to a limited number of outstanding men and women throughout the world. There is no requirement to purchase; your inclusion is based entirely on merit. However, copies are available at special pre-publication prices if you wish to purchase. This decision is yours and does not influence inclusion.

Once again, congratulations on your nomination for which you should be justly proud. I look forward to hearing from you.

Sincerely,

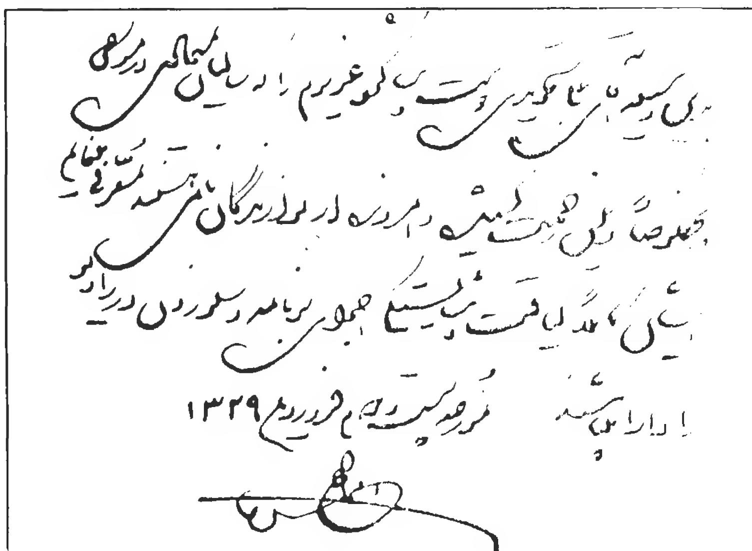
Cindy White

Cindy White
Managing Editor

P.S. I kindly ask that you reply by September 12, 1998 to assist our Editors.

Please see nomination form overleaf.

دایره المعارف رجال نام آور قرن بیستم


فروردین ۱۳۲۹

دستخط شادروان ابوالحسن صبا که در آن از آقای علی تجویدی تقدیر شده است.

۱۰۳ـ مرتضی حنانه:



حنانه در تهران و در خانواده‌ای تحصیل کرده به دنیا آمد. در سال ۱۳۱۴ به پیشنهاد پدر، وارد هنرستان موسیقی شد. آن زمان از «پراگ» که مرکز موسیقی جهان بود، دوازده استاد برای تدریس موسیقی به ایران آمده بودند.«اوربانتس» نوازندهٔ هورن، وی را برای یادگیری این ساز انتخاب کرد، بعدها که ارکستر تشکیل شد، خود ویولن می‌نواخت و نوازندگی هورن را به حنانه واگذاشت. مرتضی در سال ۱۳۳۳ (ش.) راهی رُم شد و در مدرسه عالی «موسیقی مذهبی واتیکان» به تحصیل علوم مختلف آهنگسازی پرداخت.

حنانه را می‌توان به عنوان یکی از پایه‌گذاران مکتب موسیقی ملّی یاد کرد. وی همان قدر ردیف موسیقی ایران را می‌شناخت که موسیقی کلاسیک غرب، موسیقی فولکور ایران و موسیقی مدرن را.

۱۰۴ـ دکتر مهدی فروغ:

در سال ۱۲۹۰ (ش.) در اصفهان از یک خانوادهٔ روحانی به دنیا آمد. تحصیلات

ابتدایی و دورهٔ اول را در اصفهان و تحصیلات دورهٔ دوّم را در شیراز به سر رسانید. سپس به تهران رفت و دورهٔ عالی را در رشتهٔ زبان خارجه در دانشسرای عالی طی کرد. ضمن تحصیل در دانشکده، سرپرستی انجمن موسیقی به وی محوّل شد. فعّالیت هنری او مورد توّجه اولیای دانشسرای عالی قرار گرفت. به منظور تحصیلات هنری با خرج وزارت فرهنگ عازم انگلستان شد و تحصیلات خود را در هنرهای دراماتیک در آکادمی پادشاهی هنرهای دراماتیک لندن به پایان رسانید. سپس وارد آکادمی پادشاهی موزیک شد و به تحصیل پرداخت.

دکتر فروغ در اواخر جنگ دوّم جهانی به ایران بازگشت و به مدّت ۵ سال در کنسرواتوار تدریس کرد. ولی باز هم به خارج از کشور رفت و به مدت ۴ سال در رشتهٔ ادبیّات دراماتیک در آمریکا تحصیل نمود و از دانشگاه کلمبیا موفق به دریافت دکترا گردید.

۱۰۵- تقی بینش:



تقی بینش به سال ۱۳۰۰ (ه. ش) در شهر مشهد به دنیا آمد. پدرش حاجی علی‌رضا رکن‌التولیه سرکشیک اوّل آستان قدس رضوی، فرزند حاج عبدالحسین نقیب‌الاشراف بود. وی پس از تحصیلات عالیه در فیزیک و ادبیّات، موسیقی نظری را نزد سلیمان‌خان روح‌افزا و نوازندگی تار را نزد استاد علی‌اکبرخان شهنازی فراگرفت. استاد بینش به سبب وابستگی به آستان رضوی امکان مطالعه و بررّسی نسخ خطی و متون قدیمی موسیقی ایرانی را به راحتی داشت. از این رو، تصمیم گرفت وقت گرانبهای خود را به معرفی و شناساندن میراث گرانقدر موسیقی نیاکان به نسل حاضر صرف کند و در این راه سخت و طاقت‌فرسا تا حدّ زیادی موفقیّت کسب کرد.

وی در سال ۱۳۵۴ کتاب معروف «مقاصد الالحان»، نوشتهٔ عبدالقادر مراغی - موسیقیدان و موسیقی‌شناس بزرگ ایران در سنهٔ ۸۲۱ (ه. ق) - را که در کتابخانهٔ آستان قدس نگاهداری می‌شد با کمک بنگاه ترجمه و نشر کتاب چاپ و منتشر کرد. سپس کتاب «جامع الالحان» عبدالقادر را به چاپ رسانید که به عنوان کتاب ممتاز سال نیز شناخته شد.

تقی بینش چندین تألیف دیگر از جمله تصحیح و نشر «رسالهٔ بنایی» نوشتهٔ علی‌بن محمّد معمار و «شرح ادوار» عبدالقادر و سه رسالهٔ فارسی (موسیقی دانشنامهٔ علایی

ابن‌سینا، موسیقی رسائل اخوان الصّفا، رسالهٔ کنزالتحف) و همچنین «تاریخ مختصر موسیقی ایران» را دارد.

تقی بینش پس از یک عمر سرشار و پُربار، روز ۲۱ اسفندماه ۱۳۷۴ در اثر سکتهٔ مغزی دار فانی را وداع گفت. روحش شاد.



۱۰۶ـ محمّدتقی مسعودیّه:

به سال ۱۳۰۷ در شهر مقدّس مشهد متولّد شد. بعد از تحصیلات ابتدایی و متوسطه به اصرار پدرش، وارد رشته حقوق شد. ولی شوق موسیقی بر جان او غلبه داشت و هنگام تحصیل در خارج از کشور، علی‌رغم مخالفت پدر و نامساعد بودن محیط ایران برای هر گونه فارغ‌التحصیل شدن، رشتهٔ موسیقی مورد علاقهٔ خود را برگزید و در آلمان به تحصیل پرداخت. از بین استادانش، پروفسور اشنایدر معروف را می‌توان ذکر کرد که روش نت‌نویسی اشنایدر، که در کتاب ردیف مرحوم محمود کریمی به کار رفته، از آن اوست. مسعودّیه در سال ۱۳۴۷ به ایران بازگشت و در سی سال آخر عمرش، پیوسته به تحقیق و تألیف و تدریس پرداخت. اوّلین کتاب او با عنوان «آواز شور» (رسالهٔ تحصیلی به زبان آلمانی؛ آوا نویسی و تجزیه و تحلیل بر اساس اجرای کار و سنتور) در اوایل دههٔ ۱۳۴۰ منتشر شد و دوّمین کتاب او به عنوان «تجزیه و تحلیل چهارده ترانهٔ محلی ایران) در سال ۱۳۵۰ انتشار یافت. از دیگر کتب دکتر مسعودّیه می‌توان به: موسیقی بلوچستان، موسیقی بوشهر (با همکاری یوزف کوکرتز)، موسیقی تربت‌جام، موسیقی مذهبی (جلد اوّل تعزیه)، مبانی تنوموزیکولوژی، نت‌نویسی ردیف آوازی محمود کریمی، برگرفته از استاد دامی به دو روایت، کتابشناسی نسخه‌های خطی ایران (چاپ آلمان) و... اشاره کرد.

استاد مسعودّیه، عصر روز دوشنبه دوازده بهمن ۱۳۷۷ بر اثر سکته قلبی به دیار حق شتافت. روانش شادباد.

۱۰۷ـ عبدالوهاب شهیدی:

فرزند مرحوم حسن (صدرالاسلام) به سال ۱۳۰۱ در اصفهان به دنیا آمد. تحصیلات ابتدایی را در میمه اصفهان و بقیّه را در تهران، به پایان رسانید. در سال ۱۳۱۸ به خدمت آموزش و پرورش در آمد و در سال ۱۳۲۰ به خدمت سربازی رفت و پس از آن استخدام

ارتش شد.



شهیدی کار هنری را در سال ۱۳۲۲ شروع کرد و در کلاس جامعهٔ باربد زیر نظر اسماعیل مهرتاش به فراگرفتن سنتور و عود، و آموختن آواز پرداخت.

در سال ۱۳۳۹ در رادیو با برنامهٔ «گلها» کار خود را آغاز و تا سال ۱۳۵۷ آنرا ادامه داد. شهیدی از خود ۷ صفحهٔ ۳۳ دور از ساز سلوی خود پُر کرد و برای شناساندن موسیقی سنّتی ایران به کشورهای فرانسه، انگلیس آمریکا، آلمان و افغانستان سفر کرد و برنامه‌ایی در بزرگداشت مولانا، کنار مزار وی در ترکیّه اجرا کرد که با شور و حال خاصّی همراه بود.

از میان آهنگهای خوانده شده، وی به ترانهٔ «آن نگاه گرم تو» به تنظیم استاد فرامرز پایور و شعر هُما میرافشار علاقه داشت.

۱۰۸ـ حبیب‌الله بدیعی

سال ۱۳۲۶ بود که حبیب نوجوان پس از مدّتی تمرین نزد خود، به کلاس آقای «مفخم پایان» می‌رود و از ایشان کسب فیض می‌کند. وی مدّت سه سال حبیب‌الله بدیعی را در فراگیری ردیف‌های صبا تعلیم می‌دهد. بدیعی در سال ۱۳۲۹ به عنوان سولیست در برنامهٔ رادیو ارتش به نواختن ویولن مشغول می‌شود. در سال ۱۳۳۱ به کلاس استاد صبا می‌رود و مدّت دو سال از محضر آن استاد کسب فیض کرده، دورهٔ تکمیلی آوازها را نزد او به پایان می‌رساند. همچنین نزدِ یکی از اساتید موسیقی کلاسیک خارجی به نام «جینگوزیان» که از ارامنهٔ قفقاز بود، دوره می‌بیند.

وی در سال ۱۳۳۷ بنا به دعوت داود پیرنیا، سرپرست برنامهٔ گلها، کار خود را در این برنامه با خوانندگانی چون: غلامحسین بنان، حسین قوامی، اکبر گلپایگانی، محمودی خوانساری، محمّدرضا شجریان و غیره آغاز می‌کند.

وی در سال ۱۳۴۳ عضو شورای موسیقی رادیو، در سال ۱۳۴۵ معاون ادارهٔ رادیو تهران و سپس معاون ادارهٔ موسیقی، سال ۱۳۴۶ تا ۱۳۵۱ رییس ادارهٔ موسیقی رادیو و از



سال ۱۳۵۱ تا ۱۳۵۸ عضو شورای واحد موسیقی که اعضاء آن متشکل از آقایان: مرتضیٰ حنانه، علی تجویدی و حسینعلی ملّاح بود، منتصب می‌گردد و ضمن رهبری ارکسترهای شمارهٔ ۲، ۴، ۶، مدّت ۶ سال رهبری ارکستر «باربد» را به عهده می‌گیرد.

بدیعی حدود یکصد و پنجاه آهنگ ساخت. از آن میان می‌توان به: «کعبهٔ دلها»، «فریاد از این دل»، «افسانهٔ عشق»، «جاودانه»، «سنگ صبور» و «زندگی من» اشاره کرد.

۱۰۹ـ اکبر گلپایگانی:

به سال ۱۳۱۲ در تهران دیده به جهان گشود. او در خانواده‌ای متولد شد که تمام افراد



آن اعم از پدر و برادران دارای صدای مطلوب بودند. بعد از مشکلات فراوانی در زندگیش، تحصیلات متوسطه را به پایان بُرد و پس از آن در دانشکدهٔ افسری و علوم، و سپس کلاس تخصّصی نقشه‌برداری سازمان برنامه مشغول شد و پس از آن دورهٔ کارشناسی بانک را دید. ولی عشق او فقط موسیقی بود. گلپا توسط استاد نورعلی برومند، حدود نُه سال و هشت ماه تحت تعلیم قرار گرفت و خیلی زود «نورعلی‌خان» از او ستاره‌ای درخشان ساخته، وارد هنر ایران کرد. نورعلی‌خان برومند، گلپا را همواره با تار و سه‌تار خود همراهی می‌کرد تا این که از او دعوت به برنامهٔ «گلهای جاویدان» کرد. صدای لطیف و گیرای گلپا، توانست آواز موسیقی سنتی ایران را زنده کند و از او خواننده‌ای بزرگ سازد. با این همه، سخن گفتن در مورد گلپا بسی سخت به نظر می‌رسد.



۱۱۰ـ حسین خواجه امیری (ایرج):

به سال ۱۳۱۳ در کاشان متولّد شد و از ۶ سالگی شروع به زمزمه کرد. پدر بزرگ وی یکی از خوانندگان دربار ناصرالدّین شاه بود و

صدای خود را از طریق پسر به حسین منتقل کرد. پس از تعلیمات مقدّماتی، پدر، حسین را به تهران نزد استاد صبا آورد و مدت ۶ ماه از آن استاد کسب فیض نمود. در سال ۱۳۲۷ توسط ابراهیم منصوری به رادیو دعوت شد. در سال ۱۳۳۶ بنا به دعوت مرحوم پیرنیا به برنامهٔ «گلها» راه یافت و همراه مهندس همایون خرّم، علی تجویدی، جلیل شهناز و جهانگیر ملک، هنرنمائی کرد.و ایرج علاوه بر آواز، ضرب را یاد گرفته، آن را زیبا می‌نواخت و در حفظ و اشاعهٔ موسیقی سنّتی ایران کوشش‌های فراوانی نمود.

حسین خواجه‌امیری، چون افسر ارتش بود، لذا مشکلاتی برای اجرای برنامه‌های هنری خود از جمله نام حقیقی خود پیش روی داشت، بدین سبب نام مستعار (ایرج) را برای خود برگزید.

با این که صاحب‌نظران همگی وی را یکی از بهترین آوازخوان‌های ایران به شمار می‌آورند، خواندن آهنگ‌هایی که در مقام و منزلت یک هنرمند واقعی نبود، باعث خدشه وارد شدن به مقام اصیل هنر ایرج شد. امّا به قول معروف اگر دُر و گوهر در لجن‌زار هم بیفتد، اصلیّت خود را از دست نخواهد داد. و حسین خواجه امیری (ایرج) هم حکم همین دُرّ و گوهر را دارد.

۱۱۱ـ داریوش رفیعی:

بعد از درگذشت پدر، در سنّ ۲۰ سالگی از کرمان به تهران آمد و به محضر اساتید بزرگ مانند: مرحوم یاحقی، مرحوم بدیع‌زاده، و مرحوم حسین تهرانی، نوازندهٔ بزرگ ضرب، و مجید وفادار راه یافت.

با معرّفی و راهنمایی استاد بدیع‌زاده، وارد رادیو شد و همکاری خود را با ارکستر ابراهیم منصوری آغاز کرد و با همکاریش با مجید وفادار، ترانه‌های او زبانزد مردم شد. «زهره» از ترانه‌های زیبا و به یادماندنی داریوش است: «یاد از آن روزی که بودی، زهره یار من....»



داریوش رفیعی در ۳۲ سالگی و در عنفوان جوانی، به علّت بی‌توجّهی پزشکان، چشم از جهان فرو بست. اگر چه فروغ حیات او به سرعت رو به خاموشی گرایید، تأثیرات هنر استثنائی و جاویدان او

همچنان در خاطره‌ها زنده و برقرار است و با گذشت زمان هرگز فراموش نخواهد شد.

۱۱۲ـ محمود محمودی خوانساری: (۱۳۱۳ ـ ۱۳۶۶)

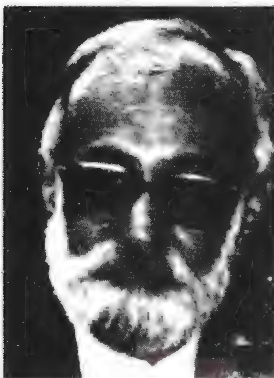
محمودی خوانساری که از خوانندگان معتبر تاریخ موسیقی سنّتی ایران بود، در سال ۱۳۱۳ در خانواده‌ای مذهبی در «خوانسار» به دنیا آمد و از کودکی همواره به زمزمه آوازهایی پیش خود می‌پرداخت. تا اینکه در سال ۱۳۳۵ در محفلی با استاد ابوالحسن صبٰا آشنا شد. از این پس اصول علمی آواز و موسیقی ایرانی را به طور جدّی‌تر و دقیق‌تر نزد استاد صبٰا فرا گرفت. از سال ۱۳۳۸ به دعوت شادروان پیرنیا در استودیو «گلها» شروع به فعّالیّت کرد.



خوانساری سالهای سال با مرتضیٰ محجوبی، احمد عبادی، جلیل شهناز، جواد معروفی و دیگر استادان دوران خود محشور و خالق آثار ماندگاری در نوع خاصّی از موسیقی سنّتی ایران بوده است. مهم‌تر این که خصلت بی‌نیازی و غرور خاص خوانساری، سبب شد که در نهایت تنگدستی، سال‌های آخر عمر خود را بگذراند و هرگز شمع هر محفلی نشود.

۱۱۳ـ محمّد اسماعیلی:

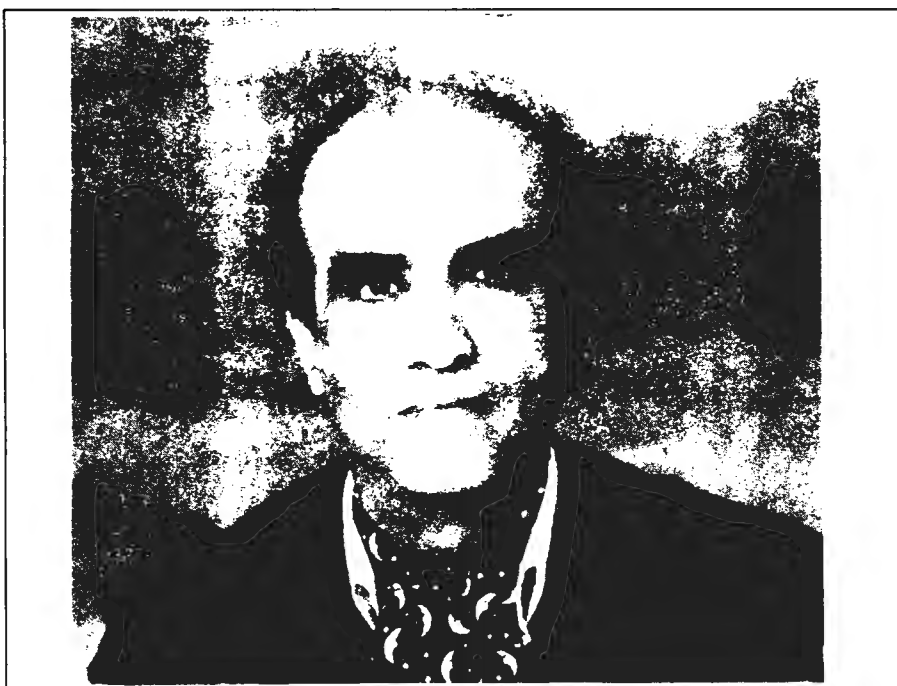
گویی همیشه چنین بوده است که از میان شاگردان بسیار یک استاد، تنها تنی چند تمامی جانمایهٔ هنر استاد خویش را در می‌یابند و خود را به استادی بر می‌کشند. **محمّد** اسماعیلی از آن زمره است. او در سال ۱۳۱۳ در تهران زاده شد. از کودکی به تنبک عشق می‌ورزید. تشویق افراد خانواده سبب شد که به فراگیری نواختن این ساز بپردازد. در سال ۱۳۳۰ به شادروان استاد حسین تهرانی معرفی شد و در هنرستان موسیقی ملّی به یادگیری تنبک پرداخت و در این راه چنان پیش رفت که در سال ۱۳۳۷ استاد حسین تهرانی، او را به وزارت فرهنگ و هنر سابق معرفی کرد. اسماعیلی از آن سال در گروه تنبک ارکستر موسیقی ملّی آغاز به کار کرد. وی برای اجرای برنامه‌های موسیقی سنّتی ایران به کشورهای بسیاری سفر کرد. در سال ۱۳۴۳ به آموزش تنبک در هنرستان موسیقی ملّی پرداخت. از سال ۱۳۴۵ سرپرستی گروه تنبک را به عهده گرفت.



اسماعیلی برای این گروه ۱۵ قطعه گروه نوازی تنبک و سازهای ضربی بر روی ریتم‌های ایرانی تنظیم کرده که قطعهٔ «رونما» از آن میان بسیار معروف است.

۱۱۴- پرویز یاحقّی:

پرویز صدیقی پارسی (معروف به پرویز یاحقی) در سال ۱۳۱۵ در تهران تولّد یافت.



پرویز که از آغاز کودکی دل و جانش با نوای دل‌انگیز دایی خود حسین یاحقی آشنا شده بود هیجان زایدالوصفی برای فراگیری موسیقی از خود نشان می‌داد. از ۷ سالگی شروع به آموختن نت پیش دایی و استاد خود کرد و سپس ملودی‌های موسیقی را بـه خـوبی آموخت. ۱۱ ساله بود که تمام دورهٔ آموزش ردیف‌های پنجگانه دیگر استاد که عبارت از پیش درآمدها، چهار مضراب‌ها، آهنگ‌های ضربی، و دستگاه‌های موسیقی ایرانی بود و تا دورهٔ عالی به انجام می‌رسید، یکی پس از دیگری طی کرد.

منزل استاد حسین یاحقی که در آن زمان محل اجتماع و رفت و آمد موسیقیدانـان بزرگی نظیر استادان: ابوالحسن صبا، مـرتضی مـحجوبی، علی‌اکـبر شـنهنازی، رضـا محجوبی، حسین تهرانی، رضاقلی طلی، مرتضی نی‌داود و غیره بود، موقعیّت خاصّی برای دانشجویان موسیقی فراهم آورده بود.

پرویز از اوان کودکی و نوجوانی با یکایک این استادان از نزدیک آشنا شده، با سبک و

سیاق نوازندگی و خوانندگی آنها آشنا گردید. وی مدّت ۲ سال هم نزد استادصبٰابه فراگیری ردیف‌های ایشان پرداخت.

در این ایّام همراه استاد وارد رادیو شد و تا ۱۸ سالگی همکاریش را با رادیو ادامه داد.

یاحقی رفته‌رفته، آهنگساز و تکنوازی پُر قریحه و خلّاق شده بود و در کنار بزرگان و نوابغ موسیقی ملّی ایران موفقّیتی، بی‌نظیر به دست آورده بود.

پرویز یاحقی با بسیاری از شعرا و تصنیف سازان بنام، مثل: رهی معیّری، تورج نگهبان، اسماعیل نواب صفا، معینی کرمانشاهی همکاری داشته و با دوستی دیرینه‌یی که با بیژن ترقّی از زمان‌های نوجوانی داشته، بیش از نود درصد تصانیف آهنگ‌های او را سروده، سال‌های سال با هم همکاری داشته‌اند. بیژن دربارهٔ پرویز می‌گوید:

ورای قدرت شبدیز می‌پرد «پرویز»   که زیر شهپر او دشت آسمان تنگ است

۱۱۵ـ محمود تاجبخش:

وی در سال ۱۳۰۳ (هـ. ش) در تهران متولّد شد. در شهریور ۱۳۲۰ تاجبخش یکی از بیست هنر جویی بود که در کلاس‌های شبانهٔ هنرستان دولتی موسیقی، فراگیری ویولن را آغاز نمود. او تا مدّت‌ها از وجود اسماعیل زریّن فر بهره برده وبه آموختن روش کلنل وزیری اشتغال داشت. در بهٰار سال ۱۳۲۳ توسط زرین‌فر به مرحوم خالقی معرفی شد و پس از گذراندن امتحان‌های لازم به عضویت گروه نوازندگان ارکستر انجمن موسیقی ملّی در آمد.



مرحوم تاجبخش در مجموع از استادانی چون: زرین‌فر، دکتر مفخمّ پایان، حسین یاحقی، مهدی برکشلی و موسیٰ معروفی و احمد عبٰادی بهره گرفت. هر چند زمان آموزش وی نزد استادان نامبرده متفاوت بوده است.

مرحوم تاجبخش سالهٰا در خدمت دولتی و در سمت ریاست بانک کشاورزی انجام

وظیفه نموده است.

۱۱۶ـ فرهاد فخرالدّینی:

به سال ۱۳۱۶ در خطّه قهرمان پرور و مهد تمدّن و فرهنگ ایران زمین،«آذربایجان» چشم به جهان گشود. پدرش محمّدعلی فخرالدینی متخلّص به «محزون» (۱۳۶۵ - ۱۲۷۸)، از شعرای مردمی آذربایجان بوده، که مورد احترام مردم آن سرزمین قرار داشت.



علاقه و استعداد فرهاد، پدر را وادار به تهیّهٔ ویولونی برای وی کرد. اوّلین استاد وی احمد مهاجر، یکی از نوازندگان ارکستر صبا بود. فرهاد در این کلاس تمام دوره‌های ویولن صبا را یادگرفت و سپس برای تکمیل آنها به نزد استاد صبا رفت. بعد از فوت استاد صبا، حدود دو سال نزد استاد تجویدی به نواختن ویولن پرداخت و ردیف‌های ایشان را تماماً اجرا کرد. با تشویق دوستان وارد هنرستان موسیقی شد و از محضر استادان آن دوره، دکتر برکشلی و دکتر امانوئل ملیک اصلانیان بهره‌های فراوان بُرد. فرهاد ضمن تحصیلِ در هنرستان، به تدریس در همانجا پرداخت و این همکاری از سال ۴۲ آغاز شد. در اواسط سال ۵۲ رهبری ارکستر بزرگ صدا و سیما را به وی محوّل کردند.

وی تا سال ۵۸که به درخواست خود از آن‌کناره‌گرفت، عهده‌دار این مسئولیّت بود.

فخرالدّینی، صرف‌نظر از کار عملی موسیقی به مطالعه و تحقیقات علمی نیز پرداخته است. وی یکی از پر کارترین مدرّسین هنرستان و هنرکده موسیقی ملّی بوده، در طی بیست سال تدریس خود، شاگردان زیادی تربیت نموده است.

از کارهای ارزندهٔ وی، موسیقی فیلم‌های: سربداران، ابن‌سینا، امام‌علی (ع)، کمال‌الملک و... است.

۱۱۷ـ جلال ذوالفنون:

به سال ۱۳۱۶ در آبادهٔ فارس متولّد شد. جلال را زخمه‌های تار پدر و نغمه‌های دلنشین ویولن برادر، با موسیقی ایرانی آشنا کرد، و از دوازده سالگی به سه‌تار پرداخت.



برای ادامهٔ تحصیل به هنرستان موسیقی ملّی رفت. در آنجا با سازهای دیگر چون تار و ویولن آشنا شد. ویولن را نزد برادرش «محمود» آموخت. در هنرستان از رهنمودهای روانشاد «موسیٰ‌خان معروفی» در زمینهٔ تکنیک سه‌تار برخوردار شد. همزمان با تأسیس رشتهٔ موسیقی دانشکده هنرهای زیبا به آنجا راه یافت. آشنایی با شخصّیت‌های بزرگ موسیقی ملّی ایران از جمله روانشاد «نورعلی خان برومند» و دکتر «داریوش صفوت» شناخت تازه‌ای از موسیقی اصیل و امکانات وسیع سه‌تار برای وی به ارمغان

آورد؛ و از سال ۱۳۴۶ تمامی توجّه، کوشش و تجربه خود را بر این ساز متمرکز کرد.
در ادامهٔ راه از روش‌های اساتیدی چون استاد «ابوالحسن صبا» و «ارسلان درگاهی» و همچنین راهنمایی‌های ارزندهٔ استاد «احمد عبادی» بهرهٔ فراوان یافت.
پس از پایان دانشکده در همانجا و نیز در مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی ملّی به تدریس سه‌تار پرداخت. در این مرکز از محضر اساتیدی چون شادروان «سعید هرمزی» و «یوسف فروتن» بهره‌مند شد.
سالیانی است که ذوالفنون در زمینه تحقیق و تتبّع گام بر می‌دارد و به قلمروهایی در پهنه موسیقی ملّی ایران دست یافته است و می‌کوشد تا جوانان را با این قلمروها آشنا کند. از این رو، مهمّترین کار وی پس از تحقیق، تدریس است. در این رهگذر به شیوه‌ها و روش‌های تازه‌ای پرداخته، که حاصل آن تألیف کتابهایی در زمینهٔ آموزش و تکنیک سه‌تار و همچنین ضبط برنامه‌های متعددی به صورت کاست است که در پیشبرد و گسترش موسیقی ملّی ایران اقدامی مؤثر به شمار می‌آید.

۱۱۸ـ هوشنگ ظریف:



به سال ۱۳۱۷ در تهران متولّد شد و تار را ساز تخصّصی خود انتخاب کرد. در نوجوانی از محضر اساتیدی چون موسیٰ معروفی و علی‌اکبر شهنازی بهره‌ها برد. سپس به هنرستان عالی موسیقی رفت و در سال ۱۳۳۷ از این هنرستان فارغ‌التحصیل شد و به استخدام وزارت فرهنگ و هنر به عنوان هنرآموز سرود و موسیقی در آمد. وی از سال ۱۳۴۲ تا ۱۳۵۲ به مدّت ۱۷ سال در هنرستان عالی موسیقی به تدریس اشتغال داشت و از سال ۱۳۶۱ استاد تار واحد موسیقی سازمان زردشتیان ایران می‌باشد.

۱۱۹ـ رضا شفیعیان:

در سال ۱۳۲۰ در تهران متولّد شد. علاقهٔ وافر او به موسیقی که از پدر به او رسیده بود، وی را بر آن داشت که به محضر استاد ابوالحسن صبا برود. استاد به علّت کسالت این کار را به عهده بهترین شاگردش ـ فرامرز پایور ـ می‌گذارد. رضا به مدّت ۶ سال نزد پایور تعلیم می‌بیند و وارد ارکستر هنرهای زیبا (وزارت فرهنگ و هنر) می‌شود و مدّتی بعد وارد رادیو می‌شود. در سال ۱۳۴۵ وارد دانشگاه تهران شده، در دانشکدهٔ موسیقی



از محضر اساتیدی چون مرحوم دکتر نورعلی‌خان برومند، دکتر داریوش صفوت، استوار، فروتن و... استفاده می‌کند. در سال ۱۳۵۳ وارد مرکز حفظ و اشاعه موسیقی سنّتی ایران می‌شود و فعّالیت هنری گسترده‌ای را در آنجا انجام می‌دهد. در خلال این کارها شفیعیان شاگردان بسیاری را با سنتور آشنا کرده است. وی همچنین در حفظ سنتور که یکی از سازهای ملّی و سابقه‌دار ایران است، کوشش فراوان برده است.

۱۲۰ـ محمّدرضا شجریان:

محمّدرضا شجریان در مهرماه ۱۳۱۹ در شهر مقدّس مشهد متولّد شد. از چهار سالگی به خوانندگی علاقمند بود و گاهگاهی در منزل زمزمه‌هایی می‌کرد. چون پدرش دارای صدایی خوب و صاحب آواز بود، او را تشویق می‌کرد و از وی می‌خواست که برای او بخواند و او با لحن کودکانه‌اش برای پدر می‌خواند. در اوایل، از هر کس چیزی یاد می‌گرفت و آوازهای خوانندگان معروف را دنبال و از سبک آنان پیروی می‌کرد و چون دارای صدایی صاف و رسا بود، در سال ۱۳۳۷ رادیو خراسان او را به همکاری در رشتهٔ آواز دعوت کرد و شجریان در آغاز کار بدون همراهی ساز، با خواندن اشعار لطیف عارفانه جلب توجّه هنردوستان را نموده، دیری نپایید که آوازهٔ شهرت او به تهران رسید و برای اجرای برنامه‌هایی در «گلها» توسط روانشاد داود پیرنیا دعوت شد.

در سال ۱۳۴۵ با این برنامه همکاریش را شروع کرد و اوّلین برنامه‌اش «برگ سبز» شماره ۲۱۶ در مایه افشاری بود که به همراهی سنتور شادروان رضا ورزنده اجرا شد. پس از آن در بیش از یکصد برنامهٔ گلها و برگ سبز شرکت جسته و در حدود ۲۵۰ برنامهٔ دیگر را در رادیو اجرا نمود. او تقریباً ۷۵ تصنیف جدید و قدیم را که اکثر آنها توسط موسیقیدانان معروف بازسازی شده، اجرا نمود که هر یک از آنها از لطافت و شیوایی

خاصّی بهره‌مند است. شجریان در میان شعرای ایران به مولانا، سعدی و باباطاهر عشق می‌ورزد ولی بیش از همه مرید حافظ است و بیشتر اشعار آوازهای خود رااز این بزرگان شعر و ادب انتخاب کرده است. او از سال ۱۳۴۵ نیز با استاد احمد عبادی آشنا شد و شاگردی و دوستی او را برگزید و از سال ۱۳۴۶ در کلاس استاد مهرتاش تعلیم شیوه سبک ایشان را فراگرفته، از سال ۱۳۵۰ بااستاد فرامرز پایور آشنا شد وتعلیم سنتور و ردیفهای آواز استاد صبا را دنبال کرد. از سال ۱۳۵۲ نزد استاد عبداللّه دوامی کلیّه ردیف‌های موسیقی کلاسیک و اصیل ایرانی و تصانیف قدیمی و شیوهٔ تصنیف‌خوانی را آموخت. در سال ۱۳۵۴ به استاد نورعلی‌خان برومند مراجعه نمود.



سبک و روش خوانندگی سیّدحسین طاهرزاده را فرا گرفت و در خلال این ایّام نیز شیوهٔ خوانندگی: اقبال السّلطان، تاج اصفهانی، ظلّی، ادیب خوانساری، قوامی و بنان را از روی صفحات و نوارها به دقّت دنبال کرده، به رمز و راز و شیوه‌های خاصّ هر یک از آنان به گونه‌ای راه یافته، آشنا شد که از عهدهٔ اجرای هر یک از آن سبک‌ها به خوبی برآمد. از سال ۱۳۵۴ تدریس هنرجویان را در رشتهٔ آواز در دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران به عهده داشته، تا سال ۱۳۵۸ که این رشته تعطیل شد به تعلیم دانشجویان مشغول بوده است. شجریان از اواخر سال ۱۳۵۷ تا تیرماه ۱۳۵۸ مجموعاً ۵ سرود میهنی خواند که از طریق نوار کاست عرضه

شد و از این تاریخ به بعد همکاری خود را با هیچ سازمان دولتی ادامه نداده، در خانه به تحقیق و تدوین ردیف‌های آوازگاهی هم تدریس هنرجویان قدیمی‌اش ادامه می‌دهد. او از حزب و حزب بازی سخت متنفّر مبّرا از کلیّه فعّالیّت‌های سیاسی بوده، هدفش فقط اعتلای فرهنگ و ادب و موسیقی ایران زمین می‌باشد و هنر خود را فقط برای پیشبرد و حفظ موسیقی سنّتی ایران می‌خواهد و هیچ وقت هُنر خود را برای ایدئولوژی خاص و یا گروهی ویژه به کار نگرفته است. بیژن ترقّی شعری در وصف هنرمند گرامی، محمّدرضا شجریان سروده که چنین است:

با یاد دوست هنرمند محمّدرضا شجریان

شب است و ساغر شوقم ز باده گلگ است
ولی چه سود که در جام زندگی خون است
ز سی قمریکان شکسته بال چمن
هر آنچه نغمه به گوشم رسیده محزون است
سرود سرمدی ای دوست لحظه‌ای سر کن
که غم نموده کمین در پی شبیخون است
چه گوهری به کمال تو کار برده فلک
که هر هُنر که تو را داده دُر مکنون است
ندارد این همه شور و نشاط و سرمستی
شراب اگر چه زخمخانهٔ فلاطون است
قلم ز نیشکر و رقم ز سودهٔ مشک
ز بس که خطّ تو شیرین و شنگ و موزون است[۱]
پریوشان خط و خلق و بانگ و نغمه شعر
به هم برآمده‌ای ای دوست این چه افسون است
تو کوله‌بار هنر بسته می‌روی شب و روز
اگر چه فاصله‌ها کوه و دشت و هامون است
شجر که پاک بود میوه‌اش شکر ریز است
گهر که پاک بود طالعش «همایون»[۲] است

---

(۱) استاد شجریان دارای خط بسیار زیبایی است. در خوشنویسی نیز به مانند آواز مقام والایی دارد.
(۲) همایون نام فرزند آقای شجریان است که در نواختن تنبک بسیار ماهر است.

۱۲۱ـ حسن ناهید:



به سال ۱۳۲۲ در شهر کرمان متولّد شد. وی در نوجوانی با نواختن فلوت کار خود را شروع کرد. بعد از شنیدن صدای نی استاد بزرگ نی ایران «حسن کسایی» شیفتهٔ وی و نی او گشت و به اصفهان پیش استاد رفت. پس از چندی، به وزارت فرهنگ و هنر دعوت شد. در همین دوران نت را نزد حسین دهلوی فراگرفت و مشغول تدریس در هنرستان موسیقی ملّی گشت. در سال ۱۳۴۱ به برنامهٔ گلها دعوت شد و همکاری خود را در این برنامه آغاز کرد.

حسن ناهید همچنین با خوانندگان بزرگی چون: حسین قوامی، محمّدرضا شجریان، شهرام ناظری، محمود خوانساری و عبدالوهاب شهیدی به کشورهای مختلف سفر کرده، به اجرای موسیقی تحت عنوان ارکستر سازهای ملّی ایران پرداخته است.

۱۲۲ـ شهرام ناظری:



شهرام ناظری در بهمن ماه ۱۳۲۸ در شهر کرمانشاه به دنیا آمد. وی در میان خانواده‌ای چشم به جهان گشود که اکثر افراد آن با موسیقی آشنا بودند. پدرش آواز می‌خواند و مادرش تا حدودی موسیقی را می‌شناخت. به همین علّت نیز شهرام، از حدود پنج سالگی و پیش از اینکه به درس و مدرسه بپردازد، درس موسیقی را نزد مادر شروع کرد و همهٔ مقامات موسیقی کردی را آموخت.

خانوادهٔ پدری وی اکثراً

اهل موسیقی و عموی پدرش حاجی خان ناظری، شاگرد درویش خان و کلنل وزیری بود. شهرام از طریق پدر که یار و همدم حاجی خان بود، وارث اندوخته‌های او شد. شرایط فرهنگی و اقلیمی زادگاهش که عرفا «خاک عشق»ش نامیده‌اند نیز در گرایش او به موسیقی، به ویژه موسیقی عرفانی تأثیر به سزا داشت. هشت ساله بود که در جمع عارفان مثنوی می‌خواند. در نُه سالگی اوّلین برنامهٔ آواز خود را در رادیو به همراهی تار مرحوم درویشی و شعر شهریار اجرا کرد که صدایش مورد توجّه هنردوستان قرار گرفت تا در یازده سالگی برای اجرای برنامه‌هایی در تلویزیون تازه تأسیس، به تهران آمد. وی تا سال ۱۳۴۶ در کرمانشاه و یک سال هم در تبریز زندگی کرد و در آن شهر، از آشنایی با قیطانچیان و شادروان بیگجه‌خانی (نوازندهٔ بزرگ تار تبریز) و محمود فرنام بهره‌گیری کرد و ردیف تبریز را آموخت.



ناظری از سال ۱۳۴۶ در تهران نزد اساتید بزرگ از جمله شادروان عبداللّه دوامی، شادروان نورعلی خان برومند، شادروان محمود کریمی، شادروان احمد عبادی، شادروان علی‌اصغر بهاری و استاد فرامرز پایور به فراگیری موسیقی پرداخت. آشنایی با استادان آواز ـ حسین قوامی، عبدالعلی وزیری، محمّدرضا شجریان، شناخت او را از هنر آواز غنی‌تر کرد. وی چندین سال بر روی سبک آواز خوانی قمرالملوک وزیری، سیدحسین طاهرزاده، سلیمان‌خان امیرقاسمی کار کرده، به آنها عشق می‌ورزد.

ناظری در نخستین کنکور موسیقی ایران (آزمون باربد) در رشتهٔ آواز به مقام نخست دست‌یافت و در سال ۱۳۵۴ با تأیید استاد برومند و راهنمایی های هوشنگ ابتهاج (ه.ا. سایه)، دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی و محمدرضا لطفی، اوّلین کار خود را در رادیو و تلویزیون با گروه شیدا و اجرای تصنیف تمنّای وصال و آواز مثنوی، آغاز کرد. اجرای برنامه‌های متعدّد نام ناظری را بر سر زبان‌ها انداخت.

استاد ناظری کتاب می‌خواند و با شعر زندگی می‌کند و ساز می‌زند. سه‌تار را کامل می‌نوازد و با تار و سنتور و ضرب و تنبور و دف آشنایی کامل دارد. ناظری یکی از معدود کسانی است که در سخت‌ترین شرایط، عاشقانه چراغ موسیقی اصیل ایرانی را روشن نگه داشته است. از سال ۱۳۵۹ به بعد، به دنبال هدف اصلی خویش رفته. وی به کمک جمعی از دوستان هنرمند می‌کوشد سبک و فرم تازه‌ای را از موسیقی ایران کهن که دارای ویژگیهای عمیق فرهنگی و اصیل این مرز و بوم است، با نام «موسیقی عرفانی ایران» در جامعه ارائه و اشاعه دهد.

استاد ناظری در پاسخ به علاقهٔ ایرانیان مقیم خارج در طی سال‌های اخیر نیز برای برگزاری کنسرت سفرهایی به: آلمان، انگلستان، سوئد، دانمارک، سویس و فرانسه داشته است. ناظری، اخیراً در کشور مراکش، رتبهٔ اول موسیقی سنّتی در جهان را کسب کرد و افتخاری دیگر برای میهن عزیزمان به دست آورد.



استاد ناظری از بیست سال پیش معلّم آواز بوده است و هم اکنون در کنار تدریس، به تحقیق در مورد موسیقی ایران کهن پرداخته است.

۱۲۳ـ سیمین آقارضی دُرمنی

در موسیقی ایرانی، خانم‌هایی که خوب می‌خواندند و خوب می‌نواختند، کم نبودند ولی هیچ کدام از آنها، موسیقیدان حرفه‌ای نبودند و در صحنه‌های بین‌المللی ندرخشیدند. با توجّه به اسناد و مدارک، «خانم سیمین»، نخستین بانوی موسیقیدان ایرانی است که موسیقی، حرفهٔ او بوده، و هست.



وی، از همدوره‌های خانم افلیا پرتو و آقای هوشنگ ظریف و از اوّلین گروه فارغ‌التحصیلان هنرستان موسیقی ملّی به سرپرستی زنده‌یاد روح‌اللّه خالقی هستند و این نسل از موسیقیدانهای معاصر در حول و حوش شصت سالگی به سر می‌برند.

سیمین از شاگردان کلاس ویولن در هنرستان بود و زیر نظر استاد ابوالحسن صبا مشق دیده، در میان خانم‌ها، تنها شاگرد شناخته شدهٔ صبا در ویولن نوازی می‌باشد.

استادِ سیمین، مرحوم مهدی مفتاح نوازندهٔ ویولن و شاگرد صبا بود که حدود سالهای ۱۳۳۵ - ۱۳۳۶، ساز «قانون» را در موسیقی ایرانی حیات تازه‌ای بخشید. خانم سیمین را می‌توان یک ارکستر کوچک نامید. چرا که او پیانو را نزد مرحوم جواد معروفی، آواز را نزد استاد بنان و تنبک را نزد استاد حسین تهرانی آموخته است.

استادانی مانند: علی تجویدی، حبیب‌الله بدیعی، مرتضیٰ حنانه، فریدون ناصری و.... او را شایستهٔ دریافت رتبهٔ اول (ممتاز) در ویولن و دریافت لیسانس این رشته می‌دانند.



خانم سیمین در تکنوازی‌ها و ارکسترهای زیادی شرکت نموده است و سفرهایی زیاد به اروپا و آمریکا داشته است.

۱۲۴ـ مجید کیانی:

استاد مجید کیانی، محقّق موسیقی و نوازندهٔ چیره‌دست سنتور در سال ۱۳۲۰ متولّد شده است. استاد کیانی از معدود نوازندگان و محققّانی هستند که هنوز دل در گرو سنّت قومی دارد و بی‌اعتنا به این بازار مکّاره، راه بزرگانی را می‌پیمایند که روزگاری آیینهٔ درد و داغ و عشق و دلاوریهای این مّلت بوده‌اند.

۱۲۵ـ فریدون شهبازیان:

در سال ۱۳۲۱ در تهران متولّد شد و از هفت سالگی به تشویق پدرش که از آهنگسازان رادیو و رهبر ارکستر شمارهٔ ۳ بود با موسیقی آشنا شد و در هنرستان عالی موسیقی به تحصیل مشغول گردید و به فراگیری ویولن پرداخت و از محضر «سرژخوتسیف» روسی و «لوئیجی پاساناری» بهره گرفت. در ۱۷ سالگی به عضویت ارکستر سمفونیک تهران در آمد و با آشنایی با مرحوم روح‌الله خالقی در ارکستر گلهای رادیو نیز به کار پرداخت. پس از چندی وارد ارکستر فارابی شد. در سال ۱۳۴۵ به رهبری ارکستر سمفونیک رادیو انتخاب شد. پس از آن به دعوت هوشنگ ابتهاج که سرپرستی برنامه گلهای تازه و واحد موسیقی را عهده‌دار بود، به عنوان مسؤول موسیقی این برنامه انتخاب شد. و آثار ارزنده‌ای را به جا گذاشت.



فریدون شهبازیان



۱۲۶ـ بهرام گودرزی:

به سال ۱۳۲۲ در تهران متولّد شد. صدای خوب در خانواده وی ارثی است. وی ابتدا نزد ادیب خوانساری، سپس نزد اسماعیل مهرتاش و بعد از آن خدمت محمود کریمی رفته، از مکتب این استاد بهره‌ها بُرد.

گودرزی اوّلین مجری آواز موسیقی سنّتی ایران هنگام افتتاح تلویزیون در سال ۱۳۴۷ بود. گودرزی از جمله هنرمندان پرکار موسیقی ایرانی است.

۱۲۷ـ بابک بیات:

در سال ۱۳۲۵ در تهران متولّد شد. در ۱۷ سالگی با نُت موسیقی آشنا شد. مشوّق وی در موسیقی، خانوادهٔ ایرج جنّتی عطایی بودند. در ۲۰ سالگی در کلاسهای شبانه هنرستان موسیقی مشغول، و در دستهٔ کُر، اُپرا و کرملی موسیقی را ادامه داد. سپس روی به موسیقی فیلم آورد و در ۲۵ سالگی موسیقی فیلم «خورشید در مرداب» را ساخت.



و سپس متن بیشتر از ۶۰ فیلم و چند نوارکاست را با هنرمندی تمام ساخت و جایزه‌های بسیاری از جشنواره‌ها دریافت نمود. از جمله فیلم‌های :

مرگ یزدگرد (بهرام بیضایی)، آتش در زمستان (هدایت) اتوبوس (یداللّه صمدی)، سریال سلطان و شبان، کشتی آنجلیکا (بزرگ‌نیا)، عروسی خوبان (مخملباف).

و از جملهٔ نوارها: «سکوت سرشار از ناگفته‌هاست» و «چیدن سپیده‌دم» همراه با احمد شاملو.

۱۲۸ـ محمّدرضا لطفی:

در سال ۱۳۲۵ در شهرستان گرگان متولّد شد، مدّت پنج سال در هنرستان شبانه



موسیقی تهران به شاگردی حبیب‌اللّه صالحی و استاد علی‌اکبر شهنازی در آمد. وی به عنوان نوازندهٔ تار در ارکستر صبا زیر نظر حسین دهلوی به فعّالیّت پرداخت. لطفی با ردیف آوازی استاد عبداللّه دوامی، ردیف‌دان برجسته، آشنا شد. پس از پایان تحصیلات

دانشگاهی به فعّالیّت در مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ملّی ایران که در آن دوران زیر نظر استاد نورعلی برومند اداره می‌شد، پرداخت. بعدها وی به شاگردی استاد سعید هرمزی، نوازندهٔ سه‌تار در آمد و از سال ۱۳۵۳ به عنوان عضو هیئت علمی دانشگاه هنرهای زیبا شروع به کار نمود. در این دوران آثار زیادی تولید نمود از جمله:

آثار درویش، شیدا، عارف قزوینی، موسیٰ معروفی، کنسرت نوا، جشن هنر، کنسرت سه‌گاه که با همکاری خوانندگان نامی چون محمّدرضا شجریان و شهرام ناظری اجرا گردیده است.

۱۲۹ـ محمّد موسوی:

به یقین می‌توان گفت که پس از استاد حسن کسایی، از میان معاصران کسی به توانمندی و هنرمندی محمّد موسوی، نی را به نوا نیاورده است. نوایی سحرانگیز و فریبنده. موسوی از جملهٔ نوازندگانی است که می‌کوشد سنّت‌های پویا و زندهٔ موسیقی ایرانی را زنده کند و تسری دهد.



موسوی در سال ۱۳۲۵ در شهر اهواز به دنیا آمد. در چهارده سالگی به محضر استاد حسن کسایی راه یافت. علاقه و استعدادی که از خود نشان داد سبب شد که در سال ۱۳۴۵ به رادیو دعوت شود. پس از آشنایی با دکتر داریوش صفوت در سال ۱۳۵۰، به مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی رفت و در اجرای برنامه‌هایی که آن مرکز در داخل و خارج کشور برای معرّفی موسیقی ایرانی برگزار می‌کرد، شرکت جست. با این همه دست از فراگیری نکشید و از دانش و هنر نام‌آورانی چون استاد فروتن، استاد هرمزی و استاد کریمی بهره‌ها گرفت و به دانسته‌های خود افزود. محمّد موسوی که نی نوازی‌های او

همراه با آواز استاد شجریان از شهرتی فراوان برخوردار است، هم اکنون در مرکز حفظ و اشاعه موسیقی بر تدریس نی اشتغال دارد.



۱۳۰ـ مجید انتظامی:

مجید انتظامی فرزند استاد سینمای ایران ـ عـزّت‌اللّـه انـتظامی ـ در سال ۱۳۲۶ (ش) در تهران متولّد شد. پس از دورهٔ ابتدایی موسیقی بـرای تکـمیل آن بـه کشـور آلمـان رفت و در دانشگاهی مـعروف بـه نـام بـرلین بـه تـحصیل پرداخت. در سال ۵۳ بـه ایـران بـازگشت و بـه همکاری با ارکستر سنفونیک تهران پرداخت و به تدریس در دانشگاه تهران و هـنرستان عـالی موسیقی مشغول شد.



۱۳۱ـ عطاء جنگوک:

بـه سـال ۱۳۲۷ در شـهرستان «لار» از شهرهای استان فارس به دنـیا آمـد. در سـنّ ۱۷ سـالگی آمـوختن تـار را آغـاز مـی‌کند و پس از دریافت دیپلم راهی تبریز می‌شود و از محضر استاد بـزرگ، مـحمدحسن عذاری ـ از شاگردان درویش‌خان و شهنازی ـ کسب فیض می‌کند. پس از چندی، در سال ۱۳۵۱ وارد دانشکدهٔ هنرهای زیبا می‌شود. در آنجا از استادان: دکتر بـرومند، دکتر صفوت تعلیم می‌بیند. همزمان در این دانشکـده، در هـنرستان آزاد مـوسیقی مـلّی در کلاس مرحوم علی‌اکبر شهنازی ثبت نام می‌کند و مدّت ۷ سال زیر نظر این استاد بزرگ تعلیم می‌بیند. در سال ۱۳۵۲ توسط دکتر داریـوش صـفوّت بـه مـرکز حـفظ و اشاعه موسیقی سنّتی راه پیدا می‌کند و از این زمان آموختن و نواختن سه‌تار را نیز آغاز می‌کند و از محضر استادان هرمزی و فروتن بهره‌ها می‌گیرد.

از جمله کارهای وی سه نوار کاست در «ماهور»، «بیات ترک» و «اصفهان» که هر سه

با صدای خانم پریسا پُر شده، و نیز «چشم براه» با صدای شهرام ناظری می‌باشد.

۱۳۲ـ کامبیز روشن‌روان:



در خردادماه ۱۳۲۸ در تهران متولّد شد. در سال ۱۳۵۰ از دانشگاه تهران در رشتهٔ موسیقی (گرایش آهنگسازی) فارغ‌التحصیل شد. در سال ۱۳۵۲ به انگلستان و آمریکا سفر کرد و شروع به تحصیل در دانشگاه کالیفرنیا (U.S.C) کرد و سرانجام پس از اخذ درجهٔ لیسانس آهنگسازی در سال ۱۳۵۸ به ایران بازگشت.

آثار روشن‌روان تماماً ملهم از موسیقی سنّتی و محلی ایران است و گوشه‌های موسیقی سنّتی را با سازهای ایرانی و غربی با ارکستراسیون خاصّ خود منطبق کرده، به این ترتیب بیان و موسیقی خاص خود را می‌یابد.

۱۳۳ـ بهزاد فروهری:

به سال ۱۳۲۹ در شهر رشت به دنیا آمد. وی از سنّ ۱۲ سالگی به آموختن نی پرداخت. اوّلین استاد وی، استاد حسن کسایی بود که بهزاد از محضر آن استاد بسیار آموخت. سپس برای آشنایی با گوشه‌ها و



ردیف‌های آوازی موسیقی سنّتی از وجود استادان: جلیل شهناز، اصغر بهاری بهره گرفت و ردیف موسیقی را نزد شادروان استاد محمود کریمی آموخت. وی از سال ۱۳۵۳ در رادیو، همراه گروه شهناز، افتخار همکاری با آقایان: شهناز، مرحوم بهاری، مرحوم امیرناصر افتتاح و محمّدرضا شجریان را پیدا کرد و از سال ۱۳۵۵ در مرکز حفظ

و اشاعهٔ موسیقی سنّتی ایران مشغول تدریس و تحقیق و همکاری شد. بهزاد در دوّمین دورهٔ آزمون باربد مقام اوّل را در رشتهٔ «نی» حائز شد و از همین سال همکاری خود را با گروه «مولانا» آغاز کرد. وی همچنین با گروه موسیقی تالار وحدت (رودکی) همکاری دارد.



۱۳۴ـ حسین علیزاده:

به سال ۱۳۳۰ در تهران متولّد شد. تحصیلات متوسطه را در هنرستان عالی موسیقی گذراند و از دانشکدهٔ هنرهای زیبا فارغ‌التحصیل شد. علیزاده از محضر اساتیدی چون: علی اکبر شهنازی، نورعلی برومند، محمود کریمی، داریوش صفّوت، عبداللّه دوامی، هوشنگ ظریف، سعید هرمزی، یوسف فروتن و حبیب‌اللّه صالحی بهره برده است. علیزاده فعّالیّت هنری خود را از سال ۱۳۴۷ در ارکستر رودکی، به رهبری حسین دهلوی، آغاز کرد. از سال ۱۳۴۹ در مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی به عنوان تکنواز و سرپرست گروه، کنسرت‌هایی در داخل و خارج کشور اجرا کرد و با گروه عارف و شیدا همکاری داشته است.



همچنین علیزاده در دانشکدهٔ هنرهای زیبا، مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی سنّتی ایران، کانون فرهنگی چاووش و کانون فرهنگی کودکان گام‌های بلند در حفظ و ترویج موسیقی ایران برداشته است.

وی مدّتی برای مطالعه و ادامهٔ

تحصیل در رشتهٔ موسیقی به آلمان رفت. «نی‌نوا» و «شورانگیز» از ارزنده‌ترین کارهای وی وکلاً از بهترین آثار موسیقی سنّتی ایران به شمار می‌روند.

۱۳۵ـ مهرداد کاظمی:

مهرداد کاظمی به سال ۱۳۳۰ در تهران متولّد شد. در ۱۶ سالگی در امتحان ورودی رادیو و تلویزیون قبول شده، به این مرکز راه یافت و سپس وارد وزارت فرهنگ و هنر شد. در سال ۱۳۵۰ نزد استاد ادیب خوانساری به مدّت چهار سال بهره‌ها برد و سپس وارد هنرستان عالی موسیقی شد و چهار سال هم از مکتب زنده‌یاد استاد محمود کریمی بهره برد. کاظمی دو سال هم نزد استاد شجریان کسب دانش موسیقی کرد.



کاظمی دارای دیپلم طبیعی و لیسانس موسیقی می‌باشد و اخیراً موفق به دریافت درجهٔ دکترای افتخاری ارزشیابی هنری گردید. ایشان ۴۸۰۰ قطعه آواز سنتی، ملّی، فولکلور و مذهبی با ارکستر سمفونیک اجرا نموده‌اند.

۱۳۶ـ داریوش طلایی:

به سال ۱۳۳۱ در دماوند تهران تولّد یافت و از کلاس پنجم ابتدایی به هنرستان موسیقی ملّی رفت و تار را به عنوان ساز تخصّصی خود انتخاب کرد. بعد از هنرستان به دانشکدهٔ هنرهای زیبا رفت و موفق به دریافت لیسانس موسیقی شد. داریوش از اساتید این فن چون: علی‌اکبر شهنازی، داریوش صفوت و نورعلی برومند بهره‌ها بُرد.

در سال ۱۳۵۰ به مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی ایران رفت و از محضر اساتیدی چون: هرمزی، فروتن و دوامی استفاده کرد. طلایی هم اکنون از نوازندگان تار و سه‌تار میهن عزیزمان می‌باشد که در این کار سبک خاص خود را دارا می‌باشد.





۱۳۷- محمّدعلی کیانی‌نژاد:

کیانی‌نژاد به سال ۱۳۳۱ در شهر بیرجند خراسان دیده به جهان گشود. ۸ ساله بود که توسط پدر فلوت را آموخت. به سال ۱۳۵۱ وارد دانشکدهٔ هنرهای زیبا شد. در آنجا از وجود استاد نورعلی برومند و دکتر داریوش صفوّت و جلال ذوالفنون آموختن موسیقی را فراگرفت.

در سال ۱۳۵۳ همکاری خود را با مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی سنّتی ایران آغاز و در این مرکز به تدریس موسیقی پرداخت. کیانی‌نژاد در آزمون باربد در نواختن «نی» مقام اوّل را به دست آورد.

کیانی‌نژاد در حدود ۱۵ آهنگ ساخته که با صدای خوانندگانی چون: شجریان، ناظری، افتخاری، گودرزی و ملک‌مسعودی اجرا گردیده است.

۱۳۸ـ جلیل عندلیبی:



به سال ۱۳۳۳ در سنندج چشم به جهان گشود. مقدّمات موسیقی را نزد حسن کامکار آموخت و روی به آموختن سنتور کرد. پس از پایان تحصیلات متوسط به تهران آمد و در سال ۱۳۵۲ وارد دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران شد و لیسانس موزیکولوژی را از آنجا دریافت کرد. وی در آنجااز محضر استادانی چون: دکتر نورعلی برومند، دکتر داریوش صفّوت، دکتر شاهین فرهت و پژمان کسب فیض نمود. در سال ۱۳۵۶ گروه «مولانا» و «مشتاق» را بنیان گزارد و به همراه هنرمندان طراز اوّل گروه مولانا، در کنسرت‌های داخلی و خارجی شرکت نمود.

از کارهای بزرگ عندلیبی می‌توان به: «میهن» با آواز شجریان، «کیش مهر»، «بیغوله»، بنمای رُخ»، «شعر و عرفان» با آواز شهرام ناظری و «همراز عشق» با آواز علیرضا افتخاری اشاره کرد.

۱۳۹ـ محمّدرضا درویشی:



محمّدرضا درویشی، آهنگساز و پژوهشگر موسیقی، به سال ۱۳۳۴ (ه. ش) در شیراز متولّد شد. وی موسیقی را از سیزده سالگی با نواختن ساز ویولن آغاز کرد و در سال ۱۳۵۳ به دانشکدهٔ هنرهای زیبا راه یافت.

از سال ۱۳۵۸، درویشی، پژوهش در موسیقی مناطق ایرانی را با سفر به روستاها و شهرها و مناطق مختلف آغاز کرد.

حاصل بیش از پانزده سال سفر او تألیف بزرگترین دایرةالمعارف سازهای ایرانی است که در ده جلد می‌باشد.

از جمله کارهای دیگر درویشی، آهنگ زیبای زمستان است که بر روی شعر مرحوم

اخوان ثالث ساخته است و شهرام ناظری آن را خوانده است.

۱۴۰- پرویز مشکاتیان:

مشکاتیان یکی از موفق‌ترین آهنگسازها و نوازنده‌های سنتور کشور ماست که در سال ۱۳۳۴ در نیشابور به دنیا آمد. پرویز از ۶ سالگی به فراگیری موسیقی پرداخت و سنتور را به عنوان ساز تخصّصی خود برگزید. ۸ ساله بود که نخستین کنسرت را در نیشابور اجرا کرد. کار حرفه‌ای خود را با تحصیل در دانشکدهٔ هنرهای زیبا شروع کرد.

ردیف عالی موسیقی ایران، ردیف آقامیرزا عبداللّه را در دانشگاه، نزد استاد بزرگ، نورعلی‌خان برومند و دکتر داریوش صفّوت آموخت. همچنین از محضر اساتیدی چون: دکتر محمّدتقی مسعودّیه، شادروان عبداللّه دوامی، شادروان سعید هرمزی، شادروان یوسف فروتن بهره‌ها برد. ودر همان زمان، به «مرکز حفظ اشاعه موسیقی» هم می‌رفت و به عنوان سرپرست گروه و استاد سنتور مشغول کار شد.

بعد از آن به رادیو رفت و در آنجا، گروه «عارف» را تشکیل داد. در رادیو با گروه «شیدا» و آقای هوشنگ ابتهاج که مسؤول آن زمان رادیو بود، همکاری کرده، برنامهٔ «گلچین هفته» را ساختند.





وی در آزمون بارید که به ابتکار استاد نورعلی برومند برپا شده بود، در رشتهٔ سنتور به مقام اوّل (با پشنگ کامکار) و در کل آزمون به مقام ممتاز (با داریوش طلایی) دست یافت.

حاصل تلاش‌های او و همکارانش در مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی، بین سال‌های ۴۰ و ۵۰، به عرصه رسیدن چند موسیقیدان برجسته بود. کسانی مانند: حسین علیزاده، محمّدرضا لطفی، داریوش طلایی، ناصر فرهنگ‌فر و...

مشکاتیان در ۱۷ شهریور ۵۷ از رادیو بیرون آمد و به اتّفاق آقای ابتهاج و گروه «شیدا»، مرکز هنری «چاووش» را دایر نمودند و از سال ۶۳ برنامه‌های کنسرت برون مرزی را شروع کردند.

آهنگ‌های به یاد ماندنی مشکاتیان عبارتند از:

«مرا عاشق»، «نغمه»، شعر: مولانا، خواننده: شهرام ناظری، اجرا: گروه عارف.

«آستان جانان»، «بیداد». شعر: حافظ، خواننده: محمّدرضا شجریان، اجرا: گروه عارف و شیدا.

«رزم مشترک» با آواز شجریان، «وطن» با آواز ناظری. (اشعار آذرمهر).

مشکاتیان در حال حاضر یکی از استادان موسیقی کشور است و به کار تدریس مشغول می‌باشد.

۱۴۱ـ علیرضا افتخاری:



به سال ۱۳۳۵ در شهر اصفهان دیده به جهان گشود در ۱۲ سالگی به محضر استاد تاج اصفهانی رفت و ردیف‌های موسیقی را از استاد آموخت. پس از فوت تاج، افتخاری نزد استادان دیگری چون: حسن کسایی، جلیل شهناز، دادبه و محمّدرضا شجریان رفته، از ایشان کسب معلومات می‌کند. به طوری که تحت تأثیر شیوهٔ دادبه و تا حدودی طاهرزاده قرار می‌گیرد. در سال ۱۳۵۷ در آزمون بارید موفق به دریافت جایزه اوّل این آزمون

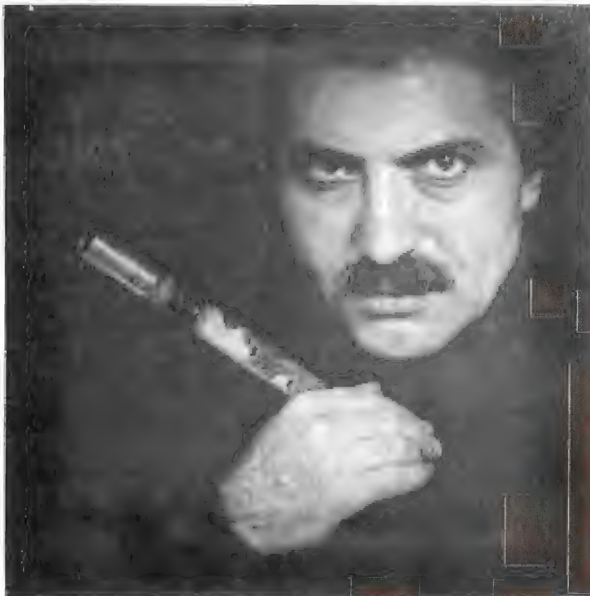
می‌شود.

از همین سال همکاریش را با رادیو، و سال ۱۳۶۳ با تالار وحدت (رودکی) و مرکز حفظ و اشاعه و وزارت ارشاد آغاز می‌کند. افتخاری هنگام خواندن و اجرای برنامه بین روش و سبک‌های تاج، ادیب خوانساری، دادبه و طاهرزاده سرگردان می‌شود و خیلی زود به خود مسلّط می‌گردد و خود را باز می‌یابد.

افتخاری کارمند قسمت موسیقی و سرودهای انقلابی وزارت ارشاد اسلامی می‌باشد و در مرکز سرود تدریس می‌کند.

۱۴۲ـ جمشید عندلیبی:

به سال ۱۳۳۶ در شهر سنندج چشم به جهان گشود. وی مانند برادرش ابتدا از محضر حسن کامکار تعلیم دید. در ۱۲ سالگی به عضویّت ارکستر موسیقی ایرانی استان کردستان برگزیده شد. در سال ۱۳۵۴ پس از دریافت دیپلم به تهران نقل مکان کرد و در رشتهٔ موسیقی در دانشکدهٔ هنرهای زیبا ثبت نام کرد. ردیف میرزا عبداللّه را در محضر استاد نورعلی برومند آغاز و زیر نظر آقای محمّدرضا لطفی به اتمام رسانید. تکنیک نی را زیر نظر آقای حسین عمومی و ردیف آواز را نزد شادروان محمود کریمی آموخت. در سال ۱۳۵۶ همکاری خود را با رادیو در گروه شیدا و عارف آغاز کرد.



عندلیبی، در سال ۱۳۵۸ مدرک لیسانس را از دانشگاه تهران دریافت و از این سال همکاریش را با مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی سنّتی ایران شروع کرد. وی ردیف آوازی و جواب آواز را زیر نظر آقای شجریان فرا گرفت و در سال ۱۳۶۰ در اصفهان در خدمت استاد کسایی تکنیک نی را تکمیل کرد. از کارهای بزرگ وی، قطعهٔ «نی‌نوا» ساختهٔ هنرمند با ذوق، حسین علیزاده را می‌توان نام برد. او

همچنین با محمّدرضا شجریان، شهرام ناظری و همکاری با گروه «مولانا» همکاری داشته است.

۱۴۳ـ شهرداد روحانی:



شهرداد از کودکی با موسیقی آشنا و بعد از ده سالگی به علّت علاقه‌ای که پدرش به موسیقی داشت برای یادگیری ویلن وارد هنرستان موسیقی ملّی شد. در کنار یادگرفتن ویولن به طور خصوصی آهنگسازی را نزد اساتیدی که در قدیم بودند و خوشبختانه هنوز هم فعّالیّت دارند، مثل آقایان: حسین دهلوی، فرهاد فخرالدّینی، مصطفی پورتراب، ابراهیم رویین‌فر و دکتر محمّدتقی مسعودیّه فراگرفت و پس از اتمام هنرستان برای ادامه تحصیل به آکادمی موسیقی وین در اتریش رفت و از آنجا در رشتهٔ رهبری و نیز آهنگسازی فارغ التحصیل شد. درکنارآن رشته‌های دیگری را ازقبیل آهنگسازی و لیسانس سازهای ضربی خواند. در ضمن اینکه آهنگسازی و آرانژمان موسیقی جاز را هم در یک موقعیّت زمانی خواند و عضو انجمن آهنگسازان بین‌المللی شد.

شهرداد آهنگهای بسیار جالبی را ساخته و رهبری کرده است. از جمله آهنگ‌هایی که وی ساخته، آهنگ بازیهای آسیایی تایلند بود که در آن ۱۵۰ نفر خواننده با وی همراهی می‌کردند. همچنین رهبری ارکستر فیلارمونیک زاگرب که یکی از قدیمی‌ترین ارکستر سمفونیک‌های دنیا می‌باشد است، به عهده وی بوده است.

ب ـ الحان موسیقی امروز ایران:

ردیف رکن اساسی موسیقی ما را تشکیل می‌دهد.

درکتابهای قدیم موسیقی ایران، دوازده «مقام» را موضوع بحث قرار داده‌اند:

۱ـ عشّاق.	۲ـ نوا.	۳ـ بوسلیک.	۴ـ راست.
۵ـ عراق.	۶ـ اصفهان.	۷ـ زیرافکند.	۸ـ بزرگ.
۹ـ زنگوله.	۱۰ـ راهوی.	۱۱ـ حسینی.	۱۲ـ حجازی.

برخی چند دایره را هم ملایم طبع دانسته، نام آنها را چنین نوشته‌اند:

زنگبار، گلستان، بهار، بوستان، عذری، وامق، زیرکش، نهفت حجاز.

ـ علاوه بر دوایر فوق، شش آواز نیز ذکر کرده‌اند:

گوشت (گواشت)، گردانیا، سلمک، نوروز، مایه، شهناز.

ـ اضافه بر آنها ۲۴ شعبه هم تشخیص داده‌اند:

دوگاه	سه‌گاه	چهارگاه	پنجگاه
عشیران	نوروز خارا	نوروز بیاتی	نوروز عرب
نوروز صبا	حصا	نهفت	عزال
اوج	نیریز	مبرقع	ماهور
همایون	زابلی	اصفهانک	نهاوند
محیر	خوزی	رکب	روی عراق

ـ چند نام دیگر هم در کتب پیشینیان آمده است:

مقلوب (مغلوب)، بسته‌نگار، نیشابور (نیشابورک) و کوچک.

این بود آنچه علمای موسیقی ایران یعنی آنها که این فن را از جهت علمی مورد بحث قرار داده‌اند، ذکر نموده‌اند. امّا در دیوان شاعران پارسی گوی نیز نام بسیاری نغمه‌های موسیقی به میان آمده است که بیشتر آنها در کتب علمی موسیقی یافت نمی‌شود و چون اغلب آنها فارسی خالص است، یادگاری از موسیقی قدیم ایران (دورهٔ قبل از اسلام) می‌باشد. هر چند معلوم نیست این نغمه‌ها چه بوده، چون خاطرات تاریخی موسیقی کهن ما را به یاد می‌آورد، نگاشته می‌شوند:

خسروانی	تخت اردشیر	باغ شهریار	کیخسروی
آیین جمشید	کین ایرج	کین سیاوش	باغ شیرین
نوروز بزرگ	نوروز کوچک	شب فرخ	فرخ روز
سروستان	روشن‌چراغ	نیمروز	گلزار
جامه‌دران	گنج بادآورد	گنج کاو	گنج سوخته
باغ‌سیاوشان	شادباد	سبز بهار	راه گل
پالیزبان	دل انگیزان	چکاوک	درغم
گل‌نوش	آزادوار	سرو سهی	سرو ستاه
مشکدانه	مهرگانی	اورنگی	آرایش خورشید
نخچیرکان	کبک‌دری	اورامن	شادُروان مروارید
نوش لبینان	سبزه‌درسبزه	نوشین باده	دلنواز

نهاوندی	راح روح	هفت‌گنج	رامش جان
ناقوسی	شیشم	قالوسی	ماه بر کوهان
حقهٔ کاووس	تخت طاقدیس	قفل رومی	زیر قیصران
سیوارتیر	مروای نیک	شبدیز	ساز نوروز

حال اگر بعضی نام‌های مکرّر را حذف کنیم باز هم نواهای قدیم موسیقی ما که لااقل نامش باقی مانده، از صد متجاوز است. البتّه علل بسیاری موجب از بین رفتن یا تغییر شکل دادن این نغمه هاست که می‌توان مهمترین آنها را دو چیز دانست: حملهٔ عرب و نداشتن خط موسیقی.

وقتی هجوم اعراب، سلطنت ساسانیان را واژگون و چهارقرن اوّل اسلامی دورهٔ فترتی به وجود آورد، بسیاری از آثار تمدّن قدیم ایران از بین رفت که یکی از آن جمله هم موسیقی بود. امّا ایرانیان میهن‌دوست از پای ننشستند تا کم‌کم علم و هنر خود را به قوم فاتح تحمیل کردند و تمدّن درخشان اسلامی را که اساس آن از تمدّن ایران قدیم سرچشمه گرفته است، بنیاد نهادند. موسیقی شناسان نیز الحان و نغمه‌های فارسی را به عرب‌ها آموختند و هنر جدیدی که مایهٔ اصلی آن از موسیقی ایران بود، به وجود آوردند. از اوایل قرن چهارم هجری دوباره موسیقی ایران جنبهٔ علمی یافت و اثر آن در کتابها هویدا شد و این کار تا قرن نهم بعد از هجرت دنبال گردید و در این پانصد سال کتاب‌هایی تألیف شد که هم اکنون مایهٔ علمی موسیقی ملل اسلامی است. ولی دوباره دورهٔ انحطاط پیش آمد و از قرن نهم هجری به بعد تألیف شایستهٔ ذکری شد. پس با این مشکلات و موانع پی‌درپی باز هم باید شکرگزار حافظه اهل این هنر بود که الحان موسیقی را که خطّ نداشت، در سینه‌ها حفظ کردند و به ما تحویل دادند و پُر واضح است که این روش، از تحریف و تغییر بر کنار نمانده است.

اکنون که به اسامی نغمه‌های قدیم آشنا شدیم، به شرح دستگاه‌های امروزهٔ موسیقی ایران می‌پردازیم.

در حال حاضر موسیقی ما شامل هفت دستگاه است:

۱ـ شور، ۲ـ سه گاه، ۳ـ چهارگاه، ۴ـ همایون، ۵ـ ماهور، ۶ـ نوا، ۷ـ راست پنجگاه.

هر یک از دستگاه‌های هفت‌گانه، یک مقام اصلی را تشکیل می‌دهد و هر دستگاه دارای نغماتی است که «گوشه» نامیده می‌شود.

روزی تقی دانشور (اعلم السّلطان) در زمان حیات «میرزا عبداللّه» که امروز ردیف کامل موسیقی ما به نام او معروف است، از استاد خواست که نام گوشه‌های آوازها نوشته

شود و به یادگار باقی بماند. استاد نیز این درخواست را می‌پذیرد و شرحی چند از انشای خود تسلیم می‌کند:

«بهدیهی است موسیقی چه علم دقیق روح‌نوازی است و در تحریک احساسات و تأثیرات و تولید شوقها و طربها و هیجانها چه مقام بلند و چه تأثیر ساحرانه‌ای دارد و اساتید این علم از زمان قدیم تاکنون چه زحمت‌ها کشیده، و در نواختن اقسام سازها و آلات موسیقی چه هنرها کرده، با نغمه‌های لطیف مفرح چه لذایذ روحانی ایجاد نموده‌اند. در صورتی که اهمیّت حفظ آهنگ راکه روح آواز است به کناری بگذاریم، و به واسطهٔ نداشتن «نُت» به نگاهداشتن آن موفق نشویم باید لااقل کاری کنیم که اسامیِ این آوازهای دلپذیر به مرور زمان از میان نرود.

بسیار تأسّف‌انگیز است و البتّه ارباب اطّلاع نیز تصدیق می‌کنند که از نغمات و سرودهای زمان پیش در عصر حاضر ما اثری باقی نمانده است و آن همه لطائف قیمتی چنان در پردهٔ فراموشی متواری شده‌اند که علامت وجود آنها نیز محو و نابود است. مثلاً از گنج کاروان، شاذُروان مروارید، اورنگ، مشک‌دانه، تار نوروز، راه شبدیز، نوش باده، نیمروز، بانگ سبزه، که از الحان سی‌گانهٔ باربد موسیقی شناس بوده است و حضرت استاد اجل شیخ نظامی قدس‌سره در صفت باربد همهٔ آنها را شرح داده‌اند، امروز نشانه‌ای در عالم موسیقی ایرانی یافت نمی‌شود.[1] زیاد دور نرویم و به قرن‌های گذشته رجوع نکنیم. شاید آوازهای پنجاه سال قبل هم در خاطره‌ها محفوظ نباشد.

در این دوره که اغلب آقایان و متعلّمین مدارس به راهنمایی ذوق سلیم به آموختن این علم مشغول شده، هر یک به فراخور جوهر ذاتی به تحصیل آن همّت گماشته‌اند برای پیش بردن کار و سهولت عمل لازم بود به نام آوازها مطّلع باشند لهذا این بندهٔ فقیر - عبداللّه - که از اوّل عُمر با برادر ارجمند مرحومم آقا حسینقلی در این راه رنجها برده، به مقامی رسیده‌ام، محض خدمت به متعلّمین این فن شریف، اسامی آوازها را به رشتهٔ نظم و طبع در آورده، به ابناء وطن عزیز تقدیم کردم تا در نزد قدردانان یادگاری لایق از این بنده باقی بماند».

---

(۱) اشاره به داستان خسرو و شیرین است که نظامی دربارهٔ «باربد» چنین گوید:

درآمد باربد چون بلبل امست — گرفته بربطی چون آب در دست
ستای باربد آواز در داد — سماع ارغنون را ساز در داد
ز صد دستان که او را بود در ساز — گُزیده کرد سی لحن خوش آواز
ز خوش لحنی در آن سی ساز چو نوش — گهی دل دادی و گه بستدی هوش
به بربط چون سر زخمه برآورد — ز رود خشک بانگ‌تر برآورد.

سپس نظامی الحان سی گانه را به ترتیب در اشعار خود بیان می‌کند.

با توجّه به مطالب میرزا عبداللّه و کتاب «بحورالالحان» فرصت شیرازی و «مجمع‌الادوار» مهدی‌قلی هدایت (مخبر السّلطنه) و همچین نوشتار استاد روح‌اللّه خالقی، گوشه‌های هر دستگاه چنین است:

۱ـ دستگاه شور: ۱ـ درآمد ۲ـ گوشهٔ رهاب[1] ۳ـ نغمه ۴ـ زیرکش ۵ـ سلمک‌سلمک.
۶ـ گلریز ۷ـ صفا ۸ـ دوبیتی ۹ـ بزرگ ۱۰ـ خارا ۱۱ـ قجر ۱۲ـ ملانازی.
۱۳ـ حزین ۱۴ـ عزال ۱۵ـ مجلس افروز ۱۶ـ شهناز ۱۷ـ قرچه ۱۸ـ رضوی.
۱۹ـ عاشق کش.
۲۰ـ بیات کرد ۲۱ـ حاجی حسینی ۲۲ـ بسته‌نگار ۲۳ـ قطار ۲۴ـ قرایی.
بیات‌ترک دوگاه فیلی شکسته جامه دران مهدی ضرابی روح الارواح
محلی‌ابوعطا، سارنگ، سیخی حجاز چهار پاره(چهارباغ) گبری[2]
دشتی بیدگانی[3]. گریلی. افشاری گوشهٔ عراق مثنوی.

۲ـ دستگاه ماهور: درآمد داد مجلس افروز خسروانی دلکش.
خاوران طرب‌انگیز نیشابورک نصیرخانی (یا طوسی).
آذربایجانی فیلی زیرافکند ابول حصار ماهور.
نیریز نحیب عراق محیر آشوراوند اصفهانک
حزین نغمه زنگوله راک‌کشمیر راک‌عبداللّه
ساقی‌نامه صوفی‌نامه کشته‌مرده.

۳ـ دستگاه چهارگاه: درآمد پیش زنگوله زنگوله نغمه.
زابل بسته‌نگار مویه حصار مخالف مغلوب.
حدی پهلوی رجز (ارجوزه) منصوری.

۴ـ دستگاه سه گاه: درآمد زابل مویه زنگ‌شتر رهاب.
مسیحی شاه‌ختایی تخت طاقدیس.

۵ـ دستگاه همایون: درآمد موالیان چکاوک طرز بیداد.
نی داود باوی ابوالچپ لیلی‌مجنون راوندی نوروز عرب.
نوروزصبا نوروزخارا نفیر فرنگ شوشتری.
جامه‌دران بختیاری مؤالف عزال دناصری.
بیات اصفهان بیات راجع (راجه) سوزوگداز رازونیاز مثنوی.

---

(۱) رهاب را «راهوی» یا «رهاوی» هم گفته‌اند. (۲) گبری را «گوری» هم نامیده‌اند.
(۳) امروزه نغمه‌های گیلکی، غم‌انگیز، دشتستانی، حاجیانی و چوپانی هم در آواز دشتی معمول است.

۶ـ دستگاه نوا: درآمد گردانیّه نغمه بیات‌راجع عشّاق.
حزین نهفت گوشت عشیران نیشابورک مجلسی.
خجسته حسین ملک حسینی بوسلیک نیریز.[۱]

۷ـ راست پنجگاه: درآمد زنگوله پروانه نغمه روح‌افزا.
خسروانی پنجگاه سپهر عشاق نیریز بیات‌عجم.
مبرقع قرچه بحرنور.

ابوالچپ، لیلی‌مجنون، راوندی، نوروزها، نفیر، فرنگ و عراق با تمام ملحقاتش نیز در راست پنجگاه نواخته می‌شود.

شایان ذکر است که در ردیف قدیم ابوعطا، ترک و افشاری و دشتی جزء دستگاه شور نواخته می‌شده است. بعدها چون دستگاه شور مفصّل بوده، برای این آوازهای کوچک هم قطعاتی مانند پیش درآمد، تصنیف و رنگ ساخته شده است به تدریج جنبهٔ استقلالی یافته است. چنانکه امروز هم با اینکه جزء شور حساب می‌شود، آواز جداگانه‌ای به شمار می‌آید.

در پایان نام چند تصنیف قدیمی را همراه با آهنگساز و شاعر و پرده، به ترتیب الفبا ذکر می‌کنیم:

نام تصنیف	آهنگساز	شاعر	پرده
الاساقیا	شیدا	شیدا	ابوعطا
امشب‌بیرمن‌است	«	«	اصفهان
ای آیتی ز رویت	«	«	چهارگاه
ای شکسته‌دل	جهانگیر مراد	بهار	ابوعطا
ای شهنشه	«	«	دشتی
ای کبوتر	«	«	ابوعطا
باد خزان	درویش	«	افشاری
بادصبا	جهانگیر مراد	«	شوشتری
بتابتا	سلطان خانم	؟	چهارگاه
بهار دلکش	درویش	بهار	ابوعطا
بهار نو رسیده	رضا محجوبی	بهار	ابوعطا
چشم بی‌سرمه	شیدا	شیدا	شور

(۱) عراق هم با تمام ملحقاتش در نوا بکار می‌رود.

دایم مه من	درویش	بهار	ماهور
دوش که آن مه‌لقا	شیدا	شیدا	افشاری
زد لشکر گل	شهنازی	وحید	چهارگاه
زین نگارم	درویش	بهار	ماهور
صبحدم ز مشرق	درویش	حاجب	سه‌گاه
عروس گل	"	بهار	سه‌گاه
عقرب‌زلف کجت	؟	؟	بیداد
گر رقیب آید	رکن‌الدّین	بهار	بیات‌ترک
مرغ سحر	نی‌داود	"	ماهور
مرضیه	شیدا	شیدا	شور
مولود نبی	"	"	سه‌گاه
نرگس‌مستی	؟	؟	ماهور

شاعران موسیقی دان



شاعران موسیقی‌دان

۱ـ رودکی:

شاعر نامدار و موسیقیدان ایرانی که در اواسط قرن سوّم هجری به دنیا آمد و در ۳۲۹ از دنیا رفت. در دربار امیرنصر سامانی می‌زیست و بسیار مورد احترام وی بود.

در شاعری استاد بود و موسیقی را خوب می‌دانست. شرح حال این استاد را از غایت شهرت احتیاج به تذکار نیست. روش خواندن قرآن باعث شد که بیشتر به طرف موسیقی گرایش پیدا کند. صدای خوبی داشت. با دو نفر از اهل هنر زمان خود آشنا بود که یکی «طاهر خسروانی» نام داشت، که هم خواننده بود و هم شاعر. دیگری «بختیار» نام داشت که بربط را به خوبی می‌نواخت. رودکی پیش بختیار به آموختن بربط پرداخت و سپس نواختن چنگ را آموخت و در این ساز مهارت کامل پیدا کرد.

دربارهٔ تسلّط او بر موسیقی داستانی است که بسیار گفته‌اند و خلاصه آن چنین است که:

«زمانی امیرنصر در خطّهٔ خوش آب و هوای "بادغیس" بیش از حدّ درنگ کرده بود و هیچ قصد برگشتن به پایتخت را نداشت. رودکی به تقاضای بزرگان ملک، برای تنبّه امیر، قصیده‌ای با آهنگی ویژه بساخت که مطلع آن چنین است:

«بوی جوی مولیان آید همی   یاد یار مهربان آید همی»

قدرت استاد در خواندن و نواختن این شعر و آهنگ به قدری بوده که امیرنصر قبل از پایان یافتن آن و بدون هیچ‌گونه تمهید مقّدمه آهنگ برگشتن به پایتخت نمود».[1]

۲ـ فرّخی:

ابوالحسن علی‌بن جولوغ نام اوست که ملقّب به فرّخی گشته است و در سال ۴۲۹ هجری (۱۰۳۷ م.) فوت کرده است. فرّخی از اهالی سیستان و از ملازمان امیرچغانیان

---

(۱) برای اطّلاع بیشتر رجوع شود به: چهارمقاله نظامی عروضی به تصحیح علّامه قزوینی، ص ۴۹ تا ۵۴.

بود. امیر در مقابل قصیدهٔ فرّخی که در وصف داغگاه او سروده بود هدایای زیادی به او داد. بعداً فرّخی به غزنه مسافرت کرد و در دربار سلطان محمود غزنوی به خدمت مشغول شد و مورد تکریم سلطان قرار گرفت و شاه او را به مقام و ثروت زیادی رسانید.

فرّخی چنگ را به خوبی می‌نواخت. به طوری که در این شعر، خود می‌گوید:

تا فرو آیم و بنشینم برگیرم چنگ　　　همچنان دست قدح گیرم تا روز دگر

وزن‌شناسی و موسیقی فرّخی در پیوند اشعارش تأثیر زیادی گذاشته است. بعلاوه فرّخی از صدای خوشی نیز بهره‌مند بود و علاوه بر چنگ، بربط را نیز بخوبی می‌نواخت.

۳ـ منوچهری دامغانی:

یکی دیگر از شعرایی که زندگی او با موسیقی توأم بود، منوچهری است که در سال ۴۳۲ هجری فوت کرده است. نام کامل وی در لُباب‌الالباب، قدیمترین تذکرهٔ عمومی فارسی، ابوالنّجم احمدبن قوص‌بن احمد المنوچهری یاد شده است. بیت زیر از خود شاعر آن را تأیید می‌کند:

بر هر کسی لَطَف کند و لطف بیشتر　　　بر احمدبن قوصِ بنِ احمد کند همی

منوچهری از شعرای نامدار ایرانی و از دامغان است که در حدود اواخر قرن چهارم یا اوایل قرن پنجم دیده به جهان گشوده است. دیوان وی سراسر مظهر شور و نشاط جوانی و نمونهٔ زنده و گویایی از الحان کهن میهن ماست. این شاعر توانا، موسیقی نمی‌دانست ولی اُلفت زیادی با موسیقی داشت. به طوری که در دیوان او اسامی بسیاری از نغمات، سازها و حتّیٰ اصطلاحات موسیقی ذکر شده است. این گویندهٔ گرانمایه اشعار خود را جلوه‌گاه موسیقی باستانی و دایرةالمعارفی برای نغمه‌های دلکش قرار داده است. با آنکه نقل کلیّه ابیات زادهٔ طبع وی ضرور و مفید است، تنها به ذکر نمونه‌هایی اکتفا می‌کنیم:

مطربان ساعت به ساعت بر نوای زیر و بم　　　گاه سروستان زنند امروز و گاهی اشکنه
گاه زیر قیصران و گاه تخت اردشیر　　　گاه نوروز بزرگ و گه نوای بسکنه
گه نوای هفت گنج و گه نوای گنج گاو　　　گه نوای دیف رخش و گه نوای ارجنه
نوبتی پالیزیان و نوبتی سرو سهی　　　نوبتی روشن چراغ و نوبتی کاویزنه
ساعتی سیوارتیر و ساعتی کبک دری　　　ساعتی سرو ستاه و ساعتی با روزنه

در این چند بیت منوچهری با استادی کامل انواع الحان کهن موسیقی را نام برده است.

«نوروز بزرگم» بزن ای مطرب امروز   زیرا که بود نوبت نوروز به نوروز

* * *

در مجلس احرار سه چیز است و فزون به
وان هر سه شرابست و ربابست و کبابست

* * *

دو گوشت همیشه سوی گنج گاو   دو چشمت همیشه سوی دلبران

از تفحّص دیوان منوچهری، بالغ بر شصت نغمهٔ موسیقی بدست می‌آید:

آزادوار، ارجنه، اشکنه، افسر بهار، افسر سکزی، باده، با روزنه، باغ‌سیاوشان، باغ شهریار، بسکنه، بند شهریار، بهمن، پارسی، پالیزان، تخت اردشیر، چکاوک، چکک، چینی، خماخسرو، دل‌انگیزان، دنه، دیف رخش، راست، راه‌گل، راهوی، روشن چراغ، راه ماوراءالنّهری، سبزه‌بهار، سپهبدان، ستا، سروستان[1]، سرو سهی، سیوارتیر، شنحج، شکرنوین، شیشم، عشّاق، قالوس، قیصران، کاویزنه، گل‌نوش، گنج‌باد، گنج فریدون، لبینا، لیلی، ماده، ماوراءالنّهری، مویه‌زال، مهرگان خردک، ناقوسی، نوروز، نوروز بزرگ، نوش لبینا، فی بر سر بهار، فی بر سر شیشم، نی بر سر کسری و هفت گنج (یا تیف گنج).

و نیز اسامی سازهایی که در دیوان منوچهری نوشته شده‌اند، عبارتند از:

چنگ، موسیقار، بربط، طنبور و طبل.

۴ـ نظامی گنجوی:

حکیم جمال‌الدّین ابو محمّد الیاس‌بن یوسف نظامی گنجه‌یی (گنجوی)، گویندهٔ عالیقدر و داستانسرای مشهور ایران، نزدیک به سال ۵۳۰ هجری در گنجه متولّد شد. وی در خمسهٔ خود، که از برجسته‌ترین آثار ادبی این کشور است، گنجینه‌ای از آهنگها و سازها بوجود آورده، که تا جهان هستی برپاست، در خور استفادهٔ طالبان فن و منبع فیاضی برای تتّبع و تحقیق در هنر و توازن و آهنگ است.

نظامی نه تنها نوازندگان برجستهٔ باستان چون باربد و نکیسا را زندگی جاودان بخشیده، الحان کهن ایران را نیز در قالب شعر ریخته و باطنین و موسیقی کلمات، به تجسّم نغمات پرداخته است.

به قسمتی از اشعار نظامی از کتاب خسرو و شیرین که متضّمن سی لحن باربَد (برای

---

(۱) سرو ستاه نیز آمده است.

روزهای ماه) است توجّه کرده، سپس لحنهایی را که در اشعار پایدار خود آورده با نمونه‌ای از ابیات نغز را درج می‌کنیم:

ستای باربد آواز در داد — سماع ارغنون را ساز در داد

ز صد دستان که او را بود دمساز — گزیده کرد سی لحن خوش آواز

چو باد از «گنج بادآورد» راندی — ز هر بادی لبش گنجی نشاندی

چو «تخت طاقدیسی» ساز کردی — بهشت از باغها در باز کردی

هر آن شب کو گرفتی «راه شبدیز» — شدندی جملهٔ آفاق شب‌خیز

چو زخمه راندی از «کین سیاوش» — پر از خون سیاوشان شدی گوش

چو کردی «کین ایرج» را سر آغاز — جهان را کین ایرج نو شدی باز

چو کردی «باغ شیرین» را شکر بار — درخت نار را شیرین شدی بار

ز «گنج سوخته» چون ساختی راه — ز گرمی سوختی صد گنج را شاه

چو «گنج گاو» را کردی هواسنج — برافشاندی زمین هم گاو هم گنج

چو «شادروان مروارید» گفتی — لبش گفتی که مروارید سفتی

چو «ناقوسی» بر «اورنگ» آمدی ساز — شدی اورنگ چون ناقوس آواز

چو قند از «حقه کاوس» دادی — شکر کالای او را بوس دادی

ز لحن ماه چون گوهر نشاندی — زبانش ماه و هم اختر نشاندی

چو زد ز «آرایش خورشید» راهی — در آرایش بدی خورشید ماهی

چو بر گفتی نوای «مشکدانه» — ختن گشتی ز بوی مشک‌خانه

چو گفتی «نیمروز» مجلس افروز — خرد بیخود بدی تا نیمهٔ روز

چو بانگ «سبزه در سبزه» کشیدی — ز باغ خشک سبزی بر دمیدی

چو «قفل رومی» آوردی در آهنگ — گشادی قفل گنج از روم و از زنگ

چو بر دستان سروستان گذشتی — صبا سالی به سروستان نگشتی

و گر «سرو سهی» را ساز دادی — سهی سروش به خون خط باز دادی

چو کردی رامش جان را روانه — ز رامش جان فدا کردی زمانه

چو «نوشین باده» را در پرده بستی — خمار بادهٔ دوشین شکستی

چو در پرده گشادی باد نوروز — به نوروزی نشستی دولت آن روز

چو بر مشکویه کردی «مشکمالی» — همه مشکو شدی پر مشک حالی

چو بر کردی نوای «مهرگانی» — ببردی هوش خلق از «مهربانی»

چو بر «مروای نیک» انداختی بال — همه نیکی بُدی مروای آن فال

بر دستان «شب فرخ» کشیدی — از آن فرخنده‌تر شب کس ندیدی

چو بازش رأی «فرخ روز» کشتی | زمانه فرخ و فیروز گشتی
چو کردی پنجهٔ «کبک دری» تیز | ببردی خندهٔ کبک دلاویز
چو بر «نخچیرکان» تدبیر کردی | بسی چون زهره ار نخچیر کردی
چو زخمه راندی از «کین سیاوش» | پر از خون سیاوشان شدی گوش
چو کردی «کین ایرج» را سر آغاز | زمان را کین ایرج نو شدی باز
چو کردی باغ شیرین را شکر بار | درخت باغ را شیرین شدی بار
چو بر «کیخسروی» آواز دادی | به کیخسرو روان را باز دادی

صاحب برهان قاطع سی‌لحن باربَدی را بدین صورت بیان می‌کند:

آرایش خورشید (آرایش جهان)، آرایش جمشید، اورنگی، باغ شیرین، تخت طاقدیسی، حقّه کاوس، راح روح، رامش جان (رامش جهان)، سبز در سبز، سرو سهی، شادروان مروارید، شبدیز، شب فرخ (فرخ شب)، قفل رومی، گنج باد آورد، گنج گاو (گنج کاوس)، گنج سوخته، کین ایرج، کین سیاوش، ماه بر کوهان، مشکدانه، مروای نیک، مشکمالی، مهربانی (مهرکانی)، ناقوسی، نوبهاری، نوشین باده (بادهٔ نوشین)، نیمروز، نخچیرگانی. در برهان قاطع آمده، که نظامی، دوّم، هفتم و بیست و هفتم را نگفته و چهار تای دیگر را ذکر کرده، که در مجموع سی و یک لحن باشد و آن چهار تا عبارت است از:

ساز نوروز غنچه، کبک‌دری، فرخ روز، کیخسروی.

از شعر نظامی بر می‌آید که باربد صد لحن داشته، سپس از آن میان سی‌لحن برگزیده است و ظاهراً هر روز از ماه، لحنی از آن را اجرا می‌کرده است.

لحنهایی که در اشعار نظامی آمده است به شرح زیر است:

۱ـ آهنگ عراق:

عراقی وار بانگ از چرخ برداشت | به آهنگ عراق این بانگ برداشت

۲ـ بانوی کوه:

هر چه کهن‌تر بترند این گروه | هیچ نه جز بانگ چو بانوی کوه

منظور از بانوی کوه صدایی است که در کوهستان پیچیده می‌شود و منعکس می‌گردد. در افسانه‌های قدیم ایران، این صدا را به زنی سرگردان نسبت می‌دادند که در کوهساران پنهان شده، سوز دل را به صورت این صدا نشان می‌داده است و به همین جهت قدما عقیده داشته‌اند که هر کوهی، بانویی دارد. ممکن است افسانهٔ کوه بی‌بی‌شهربانو به این پندار کهن ارتباط داشته باشد...

۳- بزمه:

بزمه آواز از روی شادی است.

تن زهر خوارم چو شد دردمند   به سوی سفر بزمه‌ای زد بلند

۴- پارسی فرهنگ پهلوی خوان:

پهلوی خوان پارسی فرهنگ   پهلوی خواند بر نوازش چنگ

و از آن، کسی را در نظر می‌آورند که با آهنگ پهلوی شمّه‌ای از تصّورات بدیع پارسی زبانان را بر شمرد و بخواند.

۵- ترانه:

اینک به تصنیف معروف و نغمه‌ای موزون است:

هر نسفته دری دری می‌سفت   هر ترانه ترانه‌ای می‌گفت

۶- چکاوک:

چکاوک به گفته، صاحب «نصاب الصبیان»: «ابوالملیح چکاوک و راست قبره نام» و به معنی نغمه‌ایست در موسیقی:

نوا گر نوای چکاوک بود   چو دشمن زند تیر ناوک بود

۷- حصاری:

حصاری لحنی از موسیقی است.

در آن پرده که خوانندش حصاری   چنین بکری بر آورد از عماری

۸- راست:

راست راهی در موسیقی است.

نکیسا در طریقی کان صنم خواست   فرو خواند این غزل را در ره راست

۹- رامش:

به معنی نواختن ساز و خواندن آواز است.

زمین بوسید شیرین کای خداوند   ز رامش سوی دانش کوش یک چند

۱۰- راه:

شامل کلیّه الحان و در واقع از اصطلاحات موسیقی است.

ملک دل داد تا مطرب چه سازد   کدامین راه و دستان را نوازد

۱۱- راهوی:

راهوی که اینک به رهاوی موسوم و نغمه‌ای در موسیقی است.

نکیسا در ترنّم جادوی ساخت   پس آنگه این غزل در راهوی ساخت

۱۲ـ زیرافکن:

نام نوایی در موسیقی است.

ز تـرکیب مـلک بـرد آن خـلل را　　　به زیرافکن فرو گفت این غزل را

۱۳ـ سماع:

سماع صرفنظر از معنی عرفانی خود، بر مطلق ساز و آواز اطلاق می‌شود.

مــغنی دلم دور گشت از شکـیب　　　سـماعی ده امشب مـرا دلفـریب

۱۴ـ سماع خرگهی:

نغمه‌ای در موسیقی است.

ســماع خـرگهی در خـرگه شـاه　　　ندیمی چند موزون طبع و دلخـواه

۱۵ـ عشّاق:

پرده‌ای دلچسب در موسیقی ایرانی است.

نـــوا را پـــردهٔ عشّـــاق آراست　　　در افکند این غـزل را در ره راست

۱۶ـ قول:

قول سرودی است که با آواز توأم و اینک به تصنیف مشهور است.

چو بـر زد دل آویـز چـنگی بـه چـنگ　　　چـــنین قـــولی از قــند عــنّاب رنگ

۱۷ـ گلبام:

گلبام آواز بلبل است و به هر آواز دیگر نیز اطلاق شود.

ز گـــلبام شـبابهٔ زنـد بـاف　　　دریده چمن شعر گل تـابناف

۱۸ـ گنبد غناساز:

منظور گنبدی است که روی خواص فن معماری و به اتکاء مقرنس‌هایی که بـه کـار می‌رود و سوراخ‌هایی که تعبیه می‌شود (مانند یکی از طبقات عمارت با شکـوه عـالی قاپوی اصفهان) صدا در آن پیچیده، به طرزی مطلوب به گوش می‌رسد.

غنا ساز گـنبد چـو بـاشد درست　　　صدای خوش آرد به اوتار سست

۱۹ـ نوا:

نوا لحنی از موسیقی ایرانی است.

نـوا بـازی کـنان در پـردهٔ تـنگ　　　غزل گیسو کشان در دامن چنگ

۲۰ـ مویه:

مویه نیز نام آهنگی سوزناک است.

بســـازید ره را بـــر آواز رود　　　به بربط همی مویه زد با سرود

ابـر پـهلوانـی هـمی مـویه کـرد　　　دو رخسار زرد و دلی پر ز درد

در داستان دلپذیر مقابلهٔ باربد و نکیسا و جانبداری خسرو از نوازندهٔ نخست و شیرین از دوّمی و سرانجام توافق و تنظیم ارکستر سازها و آوازها، نیروی خلاقه این دو مظهر موسیقی به خوبی و شیوایی مجسّم شده، که بیتی چند برای نمونه نقل می‌شود:

نکیسا چون زد این طیاره بر چنگ — ستای باربَد برداشت آهنگ
به آواز حزین چون عذرخواهان — روان کرد این غزل را در سپاهان
چو رود باربد این پرده پرداخت — نکیسا زود چنگ خویش بنواخت
نکیسا چون زد این افسانه بر ساز — ستای باربد برداشت آواز
چو شیرین دست برد باربد دید — ز دست، عشق خود را کاربد دید
نوایی برکشید از سینهٔ تنگ — به چنگی داد کاین رو ساز در چنگ
بزن راهی که شه بیراه گردد — مگر کاین داوری کوتاه گردد
چو برزد باربد بر چنگ رودی — بدین نرمی که بر گفتم سرودی
نواهایی چنان چالاک می‌زد — که مرغ از درد پر بر خاک می‌زد
چنان بر ساختی الحان موزون — که زهره چرخ می‌زد گرد گردون

۵ـ خیّام:

ریاضی‌دان مشهور و فیلسوف بزرگ و شاعر ارزنده ایران (اواخر قرن پنجم و اوایل قرن ششم) که با رباعیّات جهانگیر در عالم ادبیّات جهان برای میهن خود کسب نام و افتخار نموده، در گفتار نغز و شیوایی که به یادگار گذارده و مبنای آن را بر بی‌ثباتی روزگار و دوری از تزویر و دروغ و ریا و اغتنام فرصت و فراموشی غم و درد و استقبال شور و نشاط و آمیزش با طبیعت قرار داده، به سازها و آهنگهای موسیقی استناد جسته. برای نمونه چند رباعی نقل می‌شود:

روزی است خوش و هوا نه گرم است و نه سرد
ابر از رخ گلزار همی شوید گرد
بلبل به زبان پهلوی با گل زرد
فریاد همی زند که می باید خورد

***

برخیز و دوای این دل تنگ بیار — آن باده مشکبوی گل رنگ بیار
اجزای مفرح غم ار می‌خواهی — یاقوت می و بریشم چنگ بیار

***

ساغر پُر کن که برف گون آمد روز — زآن باده که لعل هست ازو رنگ آموز

بــردار دو عــود را و مــجلس بــفروز   یک عـود بسـاز و آن دگـر عـود بسـوز

***

صحبت دَمی بر مِی گلرنگ زنیم   وین شیشه نام و ننگ بر سنگ زنیم
دست از امـل دراز خـود بـاز کنیم   در زلف دراز و دامـن چـنگ زنـیم

۶ـ خاقانی:

حسان‌العجم افضل‌الدّین بدیل‌بن علی‌بن عثمان خاقانی حقایقی شـروانـی، گـویندهٔ مغلق و قصیده‌سرای شایسته و مغلق‌گوی ایران که بر خرابه‌های مداین به نیروی شـور وطن‌پرستی گریسته و دل عبرت‌بین را به تفکّر و تعمّق واداشته، در اشعار نغز خود بـه کرّات از آهنگها و سازها یاد و به نحوی آنها را توصیف کرده است که‌گویی خود، نوازندهٔ چیره‌دست و موسیقی‌دانی ارزنده بوده است.

وی را دانشمندترین شاعر در ادبیّات پارسی می‌نامند. احاطه علمی خاقانی بر علوم زمانش آنچنان شگفت‌انگیز است که در مورد هر علمی سخن گفته، گویی عامل در آن علم و دانش و هنر بوده است.

خاقانی از موسیقی آگاهی تئوریک دارد و در هیچ نوشته‌ای، سندی مبنی بر اجرای موسیقی توسّط وی مشهور نمی‌باشد. ولی انصاف را کـه آنـچنان در وصـف سـازهای موسیقی توانایی به خرج داده است که‌گمان می‌رود وی در اجرای موسیقی دستی داشته است. در شعر خاقانی واژه‌های موسیقی فراوانند، همانند:

آواز (آواز جرس)، ارغنون (ارغنون زن)، بریشم، بند رهاوی، پردهٔ عنقا، چکـاوک، خم کوس، دستان (زیردستان)، دم قمری، زخمه، سماع، سه‌تا، کاسه‌گر، گـردن بـربط، فرمار، نوبت زدن (نوابت) و...

بربط: مــــطربان از زبـــان بـــربط گــنگ
زخـــمه را تـــرجـــمان کـــنند هـــمه

چنگ: چنگ چون پختی، پلاسی کرده زانو بند او
وز سـر بـینی مـهارش سـاربان انگـیخته

نای: چـو زاغ کـنده پـر، نـغز نـوا چـو بـلبلان
زاغ کـــه بـــلبلی کـند، طـرفه نـوای نـو زنـد

مولوزن: بـــه بـــانگ و زاری مـولوزن از دیـر
بـــه بـــند آهـــن اســقف بـــر اعـــضا

در تشبیه ارغنون به موسیقار (پرنده‌ای با سوراخ‌های روی منقار که از آنها صدا بر می‌آید) و استعاره موسیقار عیسی دم برای نوازندهٔ ارغنون، و صدای ارغنون به آواز انجیل خواندن اسقف تشبیه شده. (غنه از اصطلاحات آواز).

دست موسیقار عیسی دم ز رومی ارغنون غنهای اسقف انجیل خوان انگیخته

و در تشبیه شراب به عیسی و صدای ارغنون رومی به انجیل خوان:

می چو عیسی و ز رومی ارغنون غنه انجیل خوان برخاسته

۷ـ سعدی:

کلیّات شیخ اجل سعدی آخرالزّمان نیز مشحون از مسائل هنری و سرشار از نغمه و آهنگ است. خود او گوید: «غالب گفتار سعدی طرب‌انگیز است و طیبت‌آمیز»...

ناخوش آوازی به بانگ بلند قرآن همی خواند. صاحبدلی بر او بگذشت. گفت: تو را مشاهره چند است.

گفت: هیچ، گفت: پس این زحمت خود چندین چرا همی دهی. گفت: از بهر خدا می‌خوانم. گفت: از بهر خدا مخوان:

گر تو قرآن بدین نمط خوانی ببری رونق مسلمانی

از تأثیر سوء صدای بد با شیوهٔ خاص خود یاد می‌کند، به عقیدهٔ سعدی تناسب و هم‌آهنگی سبب بروز استعداد و آشکار شدن هنر موجب تجلّی حقیقت می‌شود. گوید: «شگفت مدار که آواز بربط با غلبه دهل بر نیاید».

بلند آواز نادان گردن افراخت که دانا را به بی‌شرمی بینداخت

نمی‌داند که آهنگ حجازی فرو ماند ز بانگ طبل غازی

به عقیدهٔ سعدی، محالست که هنرمندان بمیرند و بی‌هنران جای ایشان گیرند.

سعدی در گلستان طی توضیح عالمانه، سود سفر جهانگردی را برای پنج دسته مفیدتر تشخیص می‌دهد و می‌گوید:

چهارم خوش‌آوازی که به حنجرهٔ داودی آب از جریان و مرغ از طیران باز دارد. پس به وسیلت این فضیلت دل مشتاقان صید کند و ارباب معنی و منادمت او رغبت نمایند و به انواع خدمت کنند.

به از روی زیباست آواز خوش که آن حظّ نفس است و این قوت روح

اینک نمونه‌ای از ابیات سعدی دربارهٔ ساز و آواز:

بلبل بیدل نوایی می‌زند بادپیمایی هوایی می‌زند

محتسب گو چنگ می خوران بسوز مطرب ما خوش نوایی می‌زند


ایها الناس جهان جای تن آسانی نیست
مرد دانا به جهان داشتن ارزانی نیست
سعدیا گرچه سخندان و مصالح گویی
به عمل کار برآید به سخندانی نیست

***

کسان که در رمضان چنگ می‌شکستندی
نسیم گل بشنیدند و توبه بشکستند
بساط سبزه لگدکوب شد به پای نشاط
زبسکه عارف و عامی به رقص برجستند
نماند در سر سعدی ز بانگ رود و سرود
مجال آن که دگر پارسا همی گنجد
موسم نغمه چنگست که در بزم صبوح
بلبلان را ز چمن ناله و غوغا برخاست

***

وقت طرب خوش یافتم آن دلبر طنّاز را
ساقی بیار، آن جام می مطرب بزن آن ساز را
روی خوش و آواز خوش دارند هر یک لذّتی
بنگر که از لذّت چون بود محبوب خوش آواز را

۸ـ مولوی[۱]:

وقتی بهاء ولد به قصد خروج از قلمرو خوارزمشاه خانهٔ خود را در بلخ رها کرد و با تمام خانواده و با هر چه داشت به آهنگ حجّ از خراسان عزیمت عراق و حجاز نمود، (۶۱۷ ه.) خداوندگار او، جلال الدّین محمّد، سیزده سال بیشتر نداشت و ظاهراً دوران درس مکتب را تازگی پشت سر گذاشته بود...

...آخرین خاطره‌یی که از «دروازهٔ شرق» در اندیشهٔ این نوباوهٔ خاندان بهاء ولد باقی ماند خاطرهٔ ملاقات با شیخ فریدالدّین عطّار «پیر خوش گفتار» و شاعر صوفی مشرب نشابور بود...

عطّار پیر نسخه‌ایی از مثنوی اسرارنامه را که اثر دوران جوانی خود او بود به جلال‌الدّین محمّد هدیه کرد. برای خداوندگار این هدیه یک تحفهٔ آسمانی بود. مثل الٰهی‌نامهٔ سنایی که لالای او ید برهانِ وی را با آن آشنا کرده بود، زبدهٔ معرفت و حکمت روحانیان را در آنچه به سلوک راه خدا مربوط می‌شد در بر داشت. اسرار عارفان و آنچه درک آن به فکر و وجدان دیگر محتاج بود، در این مثنوی بی‌مانند نهفته بود. در خط سیر خسته‌کننده‌ایی که قافلهٔ بلخ، او را از خراسان به سوی بغداد می‌برد این منظومهٔ زیبا و

---

(۱) از کتاب «پلّه‌پلّه تا ملاقات خدا»، تألیف مرحوم استاد دکتر عبدالحسین زرّین‌کوب.

لطیف برای خداوندگار مونس دلنوازی بود.

راه از نشـابور بـه قـومس و ری مـی‌رفت و از آن‌جا هـمدان و دینور را پشت سـر می‌گذاشت. غیر از تعدادی کتابها که اسرارنامهٔ عطار برای وی تازه‌ترین آنها بود، چیزی که در طول سفر و طی منازل بین راه جلال‌الدّین خردسال را مشغول می‌داشت، نـوای حدی[1] بود که ساربانان پیر بوسیلهٔ آن اشتران کاروان را به حرکت در می‌آوردند. نغمهٔ نی که در طی این مسافرت‌های طولانی همراه با شعر و آواز ساربان خوانده می‌شد به طور مرموزی در جان کودک تأثیر می‌گذاشت.

جلال‌الدّین خردسال که از وقتی شیخ نشابور در وی به دیدهٔ توقیر نگریسته بود، خود را اندک‌اندک در شمار مردان و رسیدگان راه می‌دید، در طی مسیر بـا کـلام شیخ و بـا موسیقی ساربان در عالم شعر و موسیقی نفوذ می‌کرد.

نماز کاروان حتّیٰ در شتاب سرگیجه‌آوری که لازمهٔ طی کردن سریع منازل بـین راه بود، وی را از آفاق بیابانها به قلمرو آسمانها سوق می‌داد. بانگ اذان و آهنگ درای کاروان او را در این سیر و پرواز آسمانی همراهی می‌کرد. آهنگ حُدی که شتربان می‌خواند و نغمهٔ نی که قوّال کاروان می‌نواخت او را با لحنها و گوشه‌های ناشناختهٔ دنیای موسیقی آشنا می‌کرد. شتربان در آهنگهایی که در حُدیٰ می‌خواند و قوّال کاروان در ترانه‌هایی که با نغمهٔ نی سر می‌کرد، دنیای موسیقی و شعر را برای او دریچه‌ایی به دنیای غیب، دنیای ماورای حسّ و دنیای روح می‌کردند. در این موسیقی کاروانی، بـا دگـرگونیهایی کـه در توالی شهرها در اطراف خط سیر کاروان مهاجر پیدا می‌شد، الحان فارسی با الحان عربی می‌آمیخت و در عبور از شهرهای بین راه، آرام‌آرام او را از دنیای زبان دری به دنیای زبان عربی می‌کشانید. در صحبت جوانان کاروان با قصّه‌های پرماجرا، با ترانه‌های عاشقانه، با عواطف و اندیشه‌های ناشناخته آشنا می‌شد.

با رسیدن به بغداد جلال‌الدّین محمّد به آرزوی رؤیایی خود که ورود به مدرسه بود، رسید. در طی این ایّام، جلال‌الدّین محمّد که سـالهای بـلوغ را پشت سـر مـی‌گذاشت، آموخته‌های خود را در آنچه به فقه و تفسیر و قصص انبیاء و شعر و ادب فارسی و عربی مربوط می‌شد توسعه داد و نشانه‌هایی از قدرت بیان و احاطه بر رموز بلاغت منبری نیز نشان داد، لاجرم به اصرار مریدان بهاء ولد و تشویق خود او، مجلس وعظ برایش برپا شد و بدین گونه حرفهٔ پدر و پدران را در سالهایی که خود هنوز به تحصیل اشتغال داشت در پیش گرفت.

---

(۱) حُدیٰ: سرود و آوازی که ساربانان عرب خوانند تا شتران تیزتر روند.

در این میان دعوت و اصرار سلطان روم، علاءالدین کیقباد اوّل سلجوقی کـه آوازهٔ شهرت و قبول مولانا بهاء ولد در نواحی ارزنجان، ملطیه، ولانده او را به دیدار این واعظ و مفتّی و مدرّس خراسان شایق کرده بود، سلطان العلمای بلخ را به قونیّه خواند. مولانای جوان که نمی‌توانست پدر پیر را در چنین احوالی تنها بگذارد وی را در این مسافرت، که آخرین منزل در هجرت بهاءولد بود، با رغبت و بی‌تردید و تزلزل همراهی کرد..

با مرگ بهاء ولد، که مهاجرت و سرنوشت، او را از بلخ و خراسـان بـه روم و قـونیّه آورده بود، جلال‌الدّین محمّد که مریدان پدر، او را مولانا و خداوندگار می‌خواندند خود را با غربت و مهجوری سختی مواجه یافت. در درون خانه، کـه مسـئولیّت‌های تـازه، تجدید عهد با دوران گذشتهٔ خانه پدری را برایش غیرممکن می‌ساخت، نـاچار بـیشتر اوقات را برای توفیق در آنچه در بیرون خانهٔ خود را متعهد آن می‌یافت غرق در مطالعه ساخت.(۱)

مطالعه در دیوانهای شعر ـ که از آن جمله شعر سنایی، عطار و متنبّی بود ـ خاطرش را به شعر و شاعری می‌کشانید. به علاوه در قصّه، و صرف اوقات در موسیقی هم، در آنچه مربوط به حرفهٔ واعظی بود برایش وسیلهٔ نیل به کمال بـه نـظر مـی‌رسید و قسـمتی از اوقاتش را مشغول می‌داشت. قصّه وسیله‌یی بود تا او در سرّ آن، لطایف مواعظ خویش را تقدیر کند، و موسیقی که ترنّم به ابیات مؤثر در منبر بدون آشنایی آن مـمکن نـبود، موجب می‌شد تا لحن موعظهٔ او را برای مستمعان پرشورتر و هیجان‌انگیزتر سازد...

دیدار تاریخی مولانا با شـمس‌الدّیـن مـحمّدبن مـلک‌داد تـبریزی تـوانست طـوفان تـمناهای وی را در آرامشـی روحـانی فـرو نشـاند و آن، روز شـنبه بیست و ششـم جمادی‌الآخر ۶۴۲ ه‍. در ۳۸ سالگی مولانا اتّـفاق افـتاد. مـولانا هـر روز بـیش از پـیش مجذوب و مفتون شمس می‌گشت. صحبت شمس در این مدّت هـر صـحبت دیگـر را برای او بی‌لطف، بی‌ذوق و بی‌جاذبه می‌کرد. در طی خلوت‌هایی که ایندو، فارغ از اغیار داشتند، شمس دنیای مولانا را زیر و زبر کرده بود.

مولانا در این مدّت، خود را در مکتب شمس شاگـردی نـوآموز مـی‌دید و جـز بـه اشارت او به هیچ کاری اقدام نمی‌کرد. شمس هم که می‌خواست او را از محدودهٔ دنیای مدرسه برهاند و از رعونت و نخوت ناشی از محبوبیّت و شهرت رهایی بخشد نه فقط او را از درس و وعظ که سدّ راه از خود رهاییش بود، مانع آمد، بلکه از مطالعه و تأمل در

---

(۱) بعد از مرگ پدر، هوای وطن در دل مولانا افتاد. خراسانیهای مـقیم در شـهر قـونیه گـوهرخـاتون و فـرزند بزرگش بهاءالدین (سلطان ولد) در خانه، خاطرهٔ آب آموی و درّه‌های سُغد و فرغانه و خاطرات خراسان را در خاطرش بر می‌انگیختند.

کتاب هم که او را از توجّه به لوح قلب و عالم روح، عایق محسوب می‌شد، منع کرد. به جای اینها و به جای اشتغال به ریاضتهای زاهدانه وی را به التزام سماع واداشت که از طریق موسیقی و رقص، انسان را با عالم دل، با عالم روح، و با عالمی که سراسر ذوق و هیجان روحانی است مرتبط می‌سازد و به گمان او مردان خدا جز با آن از عالم تعلقّات بیرون نمی‌آیند.

خلوت روحانی مولاناکه جز صلاح‌الدّین پیر و حسام‌الدّین جوان هیچ‌کس در حوالی آن مجال عبور نداشت، گه‌گاه در نوای نی و نغمهٔ رباب غرق می‌شد. موسیقی روحانی سحرآمیزی که در صدای نی و رباب موج می‌زد و رقص و وجد صوفیانه‌یی که از شور و هیجان اقوال و اطوار شمس مولانا را در حال و هوای بیخودی وارد می‌کرد اوقات این خلوت روحانی را در امواج نور و بهجت غوطه می‌داد.

مولانا هم در طی ساعتهای طولانی در خلوت روحانی، به صدای شمس گوش می‌داد. زبان سکوت، زبان موسیقی، و زبان رقص راکه سخن بر وجه کبریا از آن می‌آمد مثل صدای وحی و صدای هاتف غیب می‌شنید. همه چیز را رفته‌رفته در صدای شمس، در نگاه شمس و در شور و حال شمس محو می‌یافت.

وقتی وی در پایان مدّت ـ سه ماه یا بیشتر ـ از این خلوت روحانی بیرون آمد، دیگر با مولانایی که چند ماه قبل، از مدرسهٔ پنبه‌فروشان به خانه باز می‌گشت شباهت نداشت. مولانا در دنبال خروج از خلوت به میان مریدان باز گشته بود، امّا شیخ قوم از این پس مولانا نبود. شمس تبریز بود. مولانا «خاموش» شده بود و شمس که هرگز لطف گفتار او را نداشت زبان او بود شمس تند و گستاخ و بی‌پروا سخن می‌گفت و نوعی خشونت و بلندپروازی در سخن او بود که تحمّل آن برای مریدان مولانا دشوار به نظر می‌رسید و غالباً با شمس به ستیز بر می‌خاستند.

بالاخره ناگهان و بی‌آنکه مولانا را از عزیمت خویش آگاه کند، غیبت کرد. (بیست و یکم شوّال ۶۴۳) و از قونیّه ناپدید گشت. خبر غیبت شمس در خاطر مولانا تأثیر یک فاجعهٔ عظیم ناگهانی را داشت، سکوت آمیخته به قهر و تلخی. بدون شمس، اشتغال به سماع و موسیقی و شعر و غزل هم برایش لطف و مزه‌یی نداشت. از آن پس مولانا سالها در قونیّه و دمشق و تبریز ردّپای گمشدهٔ خود را جست، امّا چه سود که بی‌فایده بود.

تمام مدّت طلوع و غروب شمس در افق قونیّه دو سال بیش طول نکشید، معهذا خاطرهٔ او در آثار مولانا برای همیشه زنده ماند و در نزد اصحاب مولانا همچنان طی قرنها دوام داشت. با این حال جزئیّات احوال او در هاله‌یی از افسانه‌های آمیخته به کرامات محاط ماند و حقیقت حال او را مستور داشت. آگهی‌هایی اندک هم که ورای این

گونه روایات از اصول او باقی است بر پاره‌یی اشارات پراکنده که در مقالات خود او انعکاس یافت مبتنی است.

مولانا روزها و هفته‌ها و ماه‌ها چشم به راه بازگشت شمس بود. در این مدّت وقتی اوقاتش در سماع و رقص و قول و غزل مستغرق نبود، وسوسهٔ درس و کتاب در جانش سر می‌زد. کتاب و درس او را به خود می‌خواندند و درونش آکنده از وسوسه‌های چون و چرای فقیهانه می‌شد. فقط یاد شمس، که در قول و غزل و در رقص و موسیقی انعکاس دایم داشت، او را از آن هوسها می‌رهانید. بالاخره در این شور و هیجان دایم قوّال و مطرب از دست او به جان آمدند. سماع و رقص تمام نیروی حریفان و یاران را به پایان آورد. غزل‌هایی که در فراق شمس ساخت، غزل‌هایی که در تقریر حال خویش پرداخت، و غزل‌هایی که تمام شور و شیدایی خود را در آنها ریخت چندین دفتر و سفینهٔ شعر را پُر کرد، امّا هیچ نشانی از شمس پدید نیامد.

جاذبهٔ شور و سماع در این ایّام تمام وجود او را تسخیر کرده بود. در خلوتخانه گه‌گاه رباب می‌نواخت، حتّی به ذوق خود در ساخت رباب هم پاره‌یی تصّرف‌ها کرد. به نی و رباب همچون رمزی از روح از خود رهیده، از روح مشتاق و مهجور می‌نگریست. حسّاسیّت او نسبت به موسیقی تا حدّی بود که به سماع و بانگ آسیاب به وجد می‌آمد. حتّیٰ یک روز در عبور از بازار، بانگ ترکی روستایی که پوست روباه می‌فروخت و برای جلب نظر خریدار صدای «دلکو،دلکو!» سر می‌داد، او را به یاد دل و احوال عشق انداخت، به آهنگ «دلکو، دلکو؟» ترانه‌یی ساخت و در میان بازار با تعدادی یاران که با وی همراه بودند به وجد و سماع پر شور درآمد.

در نزد مولانا سماع، شور و حالی روحانی بود که به حدود و قیود مجالس عادی و رسمی رایج در نزد صوفیهٔ عصر محدود نمی‌ماند. در این تجربهٔ روحانی، یاران تحت تأثیر شعر و موسیقی از شوق و هیجان بیخود یا بی‌طاقت می‌شدند. نعره‌ها می‌زدند، جامه‌ها چاک می‌کردند، بی‌خود وار با یکدیگر یا رو در روی یکدیگر چرخ می‌زدند.

مولانا سماع را وسیله‌یی برای تمرین رهایی و گریز می‌دید. چیزی که به «روح» کمک می‌کرد تا در رهایی از آنچه او را مقید در عالم حسّ و ماده می‌دارد پلّه‌پلّه تا بام عالم عروج نماید. امّا فقیهان عصر، که از سماع تصّوری حقیر در خاطر می‌پروردند، نظیر آنچه در مجالس اهل لهو و لعب دیده بودند، یا آنچه به مترسّمان صوفی و مستأکله اوقاف و خانقاهها منسوب بود، در آن به چشم دیگر نظر می‌کردند، به همین سبب مولانا را در اصراری که بدین کار داشت در خور ملامت می‌دیدند. خود سماع را هم متضّمن بدعت و اقامهٔ آن را از جانب مولانا موجب اشاعهٔ باطل و ترویج فساد تلقّی می‌کردند.



نظارت بی‌واسطهٔ مولانا بر احوال مریدان در طی این سالها، شعر و موسیقی را که در این ایّام قسمت عمدهٔ اوقات وی در نظم و انشای آن می‌گذشت هر روز بیش از پیش مورد علاقهٔ ایشان می‌ساخت. امّا ایشان، در این ایّام که از فواید مواعظ لازم محروم بودند، در مجامع خویش اوقات خود را صرف قرائت و استماع اشعار می‌کردند که متضمّن معانی مربوط به زهد و موعظه بود و شعر تحقیق خوانده می‌شد. در این شیوه شعر سنایی نمونهٔ کامل بود و آثار عطّار و در بعضی موارد نظامی و خاقانی نیز به همین عنوان مورد توجّه آنها واقع می‌شد، حتّیٰ در مجالس سماع هم که غالباً شعر مولانا به وسیلهٔ قوّلان تغنّی می‌شد تدریجاً به غزل‌هایی که با این مقوله تجانس داشت و در دیوان غزلیّات وی هنوز باقی است علاقهٔ بیشتر نشان داده می‌شد.

عمر مولانا در این ایّام از مرز پنجاه گذشته بود. شور و هیجان بیست سال اشتغال به سماع و موسیقی در وجود او تدریجاً جای خود را به جستجوی قرار و سکون بیشتر می‌داد. اکنون خداوندگار جوان سالهای پر ذوق و شور حلب و دمشق، در قونیّه پیرمردی میانه بالا، دو موی و زردچهره بود.

در این احوال بود که حسام‌الدّین چلبی کاتب و جامع اشعار و سر حلقهٔ یاران وفادار نظم مثنویی را در شیوهٔ الهی‌نامهٔ سنایی و مثنویّات عطّار از وی خواست و این درخواست با ذوق و حال مولانا موافق افتاد و از نی‌نامه شروع به سرودن آن کرد. بدین گونه، به هنگام آن‌که مولانا خویشتن بی‌خویشتن را به یک «نی» از خود و از خودی خالی مانده می‌یافت و حکایت حال و شرح اشتیاق خود را از زبان نی به بیان می‌آورد، به نظم مثنوی پرداخت.

خواننده‌ای که در امواج شعر و موسیقی و غزل‌ها غوطه می‌زند، خود را با آهنگ آن در جست و خیز می‌یابد. با آنها به اوج افق‌های حس می‌پرد، با مولانا در شور و جنبهٔ تجربه‌های عرفانی غرق می‌شود و لحظه‌یی چند خود را بی‌جسم، بی‌وزن و بی‌خود، در فضایی که به دنیای «خودی» او تعلّق ندارد و در عالمی که با روح بیش از عقل و با قلب بیش از حس ارتباط دارد مستغرق می‌یابد. امّا قبل از هرچیز این غزلها نعرهٔ مستانه‌یی است که شاعر در تب‌های بیخودی سر می‌دهد و مقاومت در مقابل غلبات آن برای وی ممکن نیست.

اکثر غزل‌های مولانا البّته در اوزان بحور معمول و متداول در شعر قدما نظم می‌شد، امّا در بین اوزان و بحور قدما غالباً به اقتضای احوال اوزان ضربی و موسیقایی به نحو چشمگیرتری مورد توجّه وی واقع گشت. ذوق موسیقی به طور بارزی او را در انتخاب اوزان و قالب‌ها رهنمونی می‌کرد. اینکه به اوزان متداول در شعر ناصرخسرو، سنایی و


پیمانهٔ عشق

خاقانی در این میان علاقهٔ بیشتری نشان می‌داد، از همین معنی ناشی می‌شد. نه فقط ذکر پرده‌ها و الحان در برخی غزل‌هایش از تبحّر در موسیقی عصر حاکی بود، بلکه مقداری از غزل‌هایش آشکارا مبنی بر الحان موسیقی می‌نمود.

به رغم ایرادهایی که از جنبهٔ ادبی و سنّتهای شعر و شاعری بر تعدادی از غزل‌ها یا لااقل ابیات بسیاری از آنها می‌توان گرفت، غزلیّات مولانا روی هم رفته تعبیر صادقانه‌یی از هیجانهای مشتعل و مهارناپذیری است که خاص احوال اوست و شور بیخودانهٔ او را در سکوت روحانی مستمرش تصویر می‌کند. در این غزلیّات عشق همه جا حاضر است و از عشق انسانی تا عشق الهی که نزد او وحدت هویّت پیدا می‌کند ـ همه چیز در شور و هیجانی موسیقایی غوطه می‌خورد. کلام شاعر، جز به ندرت، هیچ نشانی از صنعت آزمایی و تکلّف ادیبانه و پیش اندیشه ندارد. خود به خود می‌جوشد و از زبان گوینده بیرون می‌ریزد. گه گاه حتّی بوی هندیان و جنون می‌دهد.

در بسیاری از غزلیّات، موسیقی و آهنگ به نحو بارزی بر مضمون سابق و فایق به نظر می‌رسد، گویی گوینده غزلش را در سماع موسیقی کشف کرده است. امّا این آهنگ و وزن موسیقایی را او از موسیقی درون خود می‌گیرد ـ از صدایی که در درون او نغمه سر می‌دهد و می‌کوشد تا وجود او را با هر صدایی که در عالم هست و هر نغمه‌یی که از ساز همساز کاینات بر می‌آید، هماهنگ کند. موسیقی قبل از غزل در درون او به خروش می‌آید و غزل همراه آن می‌شکفد و در وزن و آهنگ در می‌آویزد و به اندیشه و احساس او همراه با نغمه و نوای قوال و نایی شکل قالب می‌بخشد.

در سالهای آخر، روزهای مولانا غالباً در مجالس «فیه‌مافیه» و شبها اکثر در مجالس املای مثنوی معنوی می‌گذشت. بالاخره وقتی رسید که ادامه و اتمام آخرین قسمت‌های مثنوی هم برایش نـاممکن شـد. بـه رغـم درخـواست و اصـرار سـطان ولد، کـه مـثل حسام‌الدّین دلبستگی فوق‌العاده‌یی به اتمام دفتر ششم مثنوی داشت، مولانا دیگـر بـه ادامهٔ آن تن در نداد و از خاموشی و آرامشی کـه ایـن بـار نشـانهٔ فـرسودگی جسـمی و خستگی فکری هر دو بود، خارج نشد.

در این سکوت مقدّس که چند روزی بیش با خاموشی ابدی او فاصله پـیدا نکـرد، ظاهراً به هیچ چیز از آنچه به مدرسه و خانقاه تعلق داشت فکر نمی‌کرد. بـه مـوسیقی درونی پناه برده بود و در عالم روح غرق بود.

بدین گونه آخرین بیماری در شصت و هشت سالگی و قـبل از آنکـه آخـرین دفـتر مثنوی را به پایان آرد به سراغش آمد. بیماری مرگ.

۹ـ حافظ:

حافظ آسمانی، گویندهٔ جاودانی ایران که پیوسته از نهفتن اسرار عشق به تنگ می‌آمده، به بانگ چنگ سخن می‌گفته، علاوه بر انتخاب کلماتی که خود نمونه کامل ربط شعر و موسیقی و وزن و آهنگ در کلام است همینکه از حجاب چهره جان که غبار تن است رنجور می‌گردد، و از اختفای حقیقت که مایه جنگ هفتاد و دو ملّت است نگران می‌شود و پس از وضو ساختن از چشمه فیاض عشق به بود و نبود پشت پا می‌زند.

وقتی که دل را معیار واقعی حقایق معرفی می‌کند و سعادت را به درون افراد، بسته می‌داند، ناگزیر به ساز و آواز می‌پردازد و نغمهٔ هستی را در زیر و بم چنگ و رباب جستجو می‌کند و می‌سراید:

مطرب کجاست تا همه محصول زهد و علم

در کار بانگ و بربط و آواز نی کنیم

برای آنکه پندار و طرز بیان گویندهٔ بزرگ وطن ما دربارهٔ مطرب و ساز و آواز و سماع زیب کتاب شود، ابیاتی را که حافظ بلندپایه در این باب سروده، به ارمغان می‌آوریم.

- داستان در پرده می‌گویم ولی
  گفته خواهد شد به دستان نیز هم
- گر از این دست زند مطرب مجلس ره عشق
  شعر حافظ ببرد وقت سماع از هوشم
- این خرابات مغان است در او نستانند
  شاهد و شمع و شراب و دف و نی چنگ و سرود
- وآنگهم در داد جامی کز فروغش بر فلک
  زهره در رقص آمد و بربط زنان می‌گفت نوش
- با دل خونین لب خندان بیاور همچو جام
  نی گرت زخمی رسد آیی چو چنگ اندر خموش
- چنگ در پرده همی می‌دهدت پند ولی
  وعظت آنگاه کند سود که قابل باشی
- خدا را محتسب ما را به فریاد دف و نی بخش
  که ساز شرع از این افسانه بی قانون نخواهد شد
- برکش ای مرغ سحر نغمه داودی باز
  که سلیمان گل از باد هوا باز آمد

آستان تو

جز آستان توام در جهان پناهی نیست
سر مرا بجز این در حواله‌گاهی نیست

زمانه گر بزند آتشم به خرمن عمر
بگو بسوز که بر من به برگ کاهی نیست

عدو چو تیغ کشد من سپر بیندازم
که تیغ ما بجز از ناله‌ای و آهی نیست

مباش در پی آزار و هر چه خواهی کن
که در شریعت ما غیر از این گناهی نیست

چنین که از همه سو دام راه می‌بینم
به از حمایت زلفش مرا پناهی نیست

- عــالم از نــالهٔ عشّــاق مــبادا خــالی
  کـه خـوش‌آهنگ و فـرح‌بخش هَـوایـی دارد
- مطرب از گـفتهٔ حـافظ غـزلی نـغز بـخوان
  تـــا بگـــویم کــه ز عـهد طـربم یـا آمـد
- مـطرب عشـق عـجب سـاز و نـوایـی دارد
  نـقش هـر نـغمه کـه زد راه بـه جـایی دارد

حافظ علاوه بر اشاره بر آهنگها و سازها در دیوان جاودان خود که تقریباً ۱۰۲ بیت می‌باشد، در ساقی‌نامه که نزیک ۲۷۰ بیت و دارای سی و چند شعر اصلی است، پانزده بار (در پانزده شعر) به مغنّی خطاب می‌کند و طی آن الحان معروف موسیقی و سازهای متداول را توصیف، و تأثیر هر یک را با مهارتی تمام بیان و از نوازندگان برجستهٔ ایران یاد می‌کند. مغنی نامه از شاهکارهای گویندهٔ واقع‌بین و عارف حقیقت‌گزین ایرانی است که در آن به زبان شعر دقیق‌ترین احساسات عالیه بشری نمودار و رمزی از جهانگیری حافظ آشکار گردیده است.

من آنم که چون جام گیرم به دست — بـبینم در آن آیـنه هـر چـه هست
بـه مستی تـوان درّ اسـرار سفت — که در بـی‌خودی راز نـتوان نـهفت
که حافظ چو مستانه سازد سـرود — ز چـرخش دهـد زهـره آواز رود
مــغنّی کـجایی بـه گـلبانگ رود — بـه یـاد آور آن خسـروانـی سـرود
کـه تـا وجـد را کـارسازی کـنم — بـه رقـص آیـم و خـرقه‌بازی کـنم
مـــغنّی نـوای طـرب سـاز کـن — بـه قـول و غـزل قـصّه آغاز کـن
که باز غمم بـر زمـین دوخت پـای — بـه ضـرب اصـولم بـرآور ز جـای
مــغنّی نـوایـی بـه گـلبانگ رود — بگــوی و بـزن خسـروانـی سـرود
روان بــزرگان ز خـود شـاد کـن — ز پــرویز و از بــاربد یــاد کـن
مــغنی از آن پـرده نـقشی بـیار — ببین تا چه گـفت از درون پـرده‌دار
چـــنان بـــرکش آوازخـنیاگـری — که نـاهید چـنگی بـه رقـص آوری
رهی زن که صوفی بـه حـالت رود — بـه هسـتیّ وصـلش حـوالت رود
مــغنّی دف و چـنگ را سـاز ده — بـــه آیـین خـوش نـغمه آواز ده
مـــغنّی مـلولم دوتـــایی بـزن — بـــه یکـتایی او کـه تـایی بـزن
درین خون فشان عـرصه رسـتخیز — تـو خـون صـراحـی و سـاغر بـریز

به مستان نوید و سرودی فرست
به یـاران رفتــه درودی فرســت

۱۰ـ جامی:

عبدالرّحمن جامی به سال ۸۱۷ هجری در شهرک خوجرد جام (خراسان) چشم به جهان گشود و در ۸۹۷ دیده از آن برگرفت. نامش نورالدّین عبدالرّحمن‌بن نظام‌الدّین احمد محمّد بود و تخلّصش جامی. شاعر آن را به دو دلیل برگزیده بود: یکی بدان جهت که زادگاهش، جام بود و دیگر اینکه به شیخ‌الاسلام احمد جامی ارادت می‌ورزید. عبدالرحمن عارف بود و از اقطاب طریقه نقشبندیّه. در شاعری، قرن نهم برجسته‌تر از او ندید. در نثر نیز آثاری همچون «بهارستان» و «نفحات الانس» دارد.

جامی رساله‌ای نیز در باب موسیقی پرداخته، ولی پیدا نیست که او با موسیقی علمی آشنا بوده و خود سازی می‌نواخته یا نه. تنها از مقدّمهٔ رساله‌اش می‌توان دریافت که احتمالاً با موسیقی عملی بیگانه نبوده است. به هر تقدیر در این رساله از مبادی و جنبه‌های فنّی موسیقی سخن رفته و از حیث سادگی و روشنی مفاهیم، درخور توجّه است.

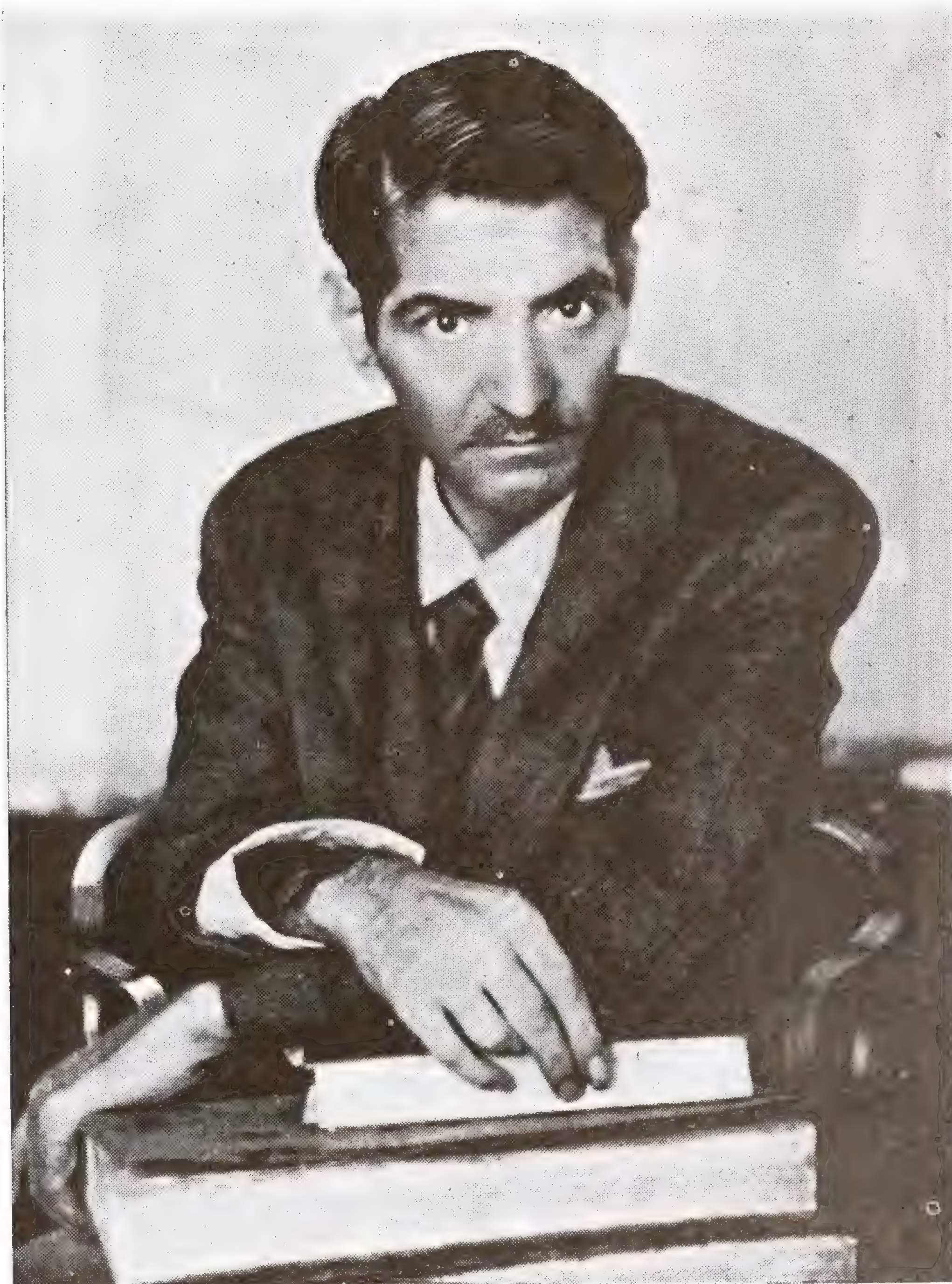
عنادل زان جلاجل نغمه پرداز　　　درین فیروزه کاخ افکنده آواز

* * *

نالَد به حالِ زارِ مَن امشب سه‌تارِ مَنْ　　　این مایهٔ تسلّیِ شبهایِ تارِ مَنْ

اِی دل ز دوستانِ وَفادارِ روزگارْ　　　جُز سازِ مَن نبود کَسی سازگارِ مَنْ






استاد شهریار در سال ۱۳۰۱

۱۱ـ شهریار: (متولّد ۱۲۸۳ هـ ش)

گاهی انگیزه‌هایی در انسان احیاء و یا بیدار می‌شود و آدمی احساس می‌کند مسیری که در آن می‌دود همان نیست که باید و شاید؛ و از آن مسیر باز می‌گردد تا به خواستهٔ اصلی‌اش جامهٔ عمل پوشاند و البتّه این گونه احساس‌ها درصدهایی دارد، چرا که در اینجا شک و دودلی به هیچوجه راه ندارد، که اگر باز هم خطایی رود، راه رفتهٔ قبل را هدر داده هیچ، که راه جدید را نیز به خطا خواهد رفت.

امّا هرگاه تشخیص درک احساس درست باشد، همچون شهریاری را از سال پنجم پزشکی بر می‌دارد و به مقام شهریاری در شعر و شاعری می‌رساند. مرحوم احمد آرام، مترجم و دانشمند را از سر درس‌های کلاس‌ها بر می‌دارد و به کار ترجمه و نگارش می‌گمارد، امثال مجتبی مینوی را از هر گونه مدرک دانشگاهی بیزار می‌کند. سخن بر سر شهریار بود که در ۲۵ سالگی (۱۳۰۸ هـ. ش) و در حالی که در سال پنجم پزشکی تحصیل می‌نمود، یکباره به ترک تحصیل و ورود به دنیای محسوس شعر اقدام نمود.

امّا احساس شهریار به او درست گفته بود، چرا که او ذاتاً شاعر بود. او از جوانی به همان گونه منسجم و روان می‌سرود. آیندهٔ شاعری که ملک‌الشعرای بهار برای شاعر جوان آذربایجانی، شهریار جوان، پیشبینی می‌کند، بر این ادّعا صحّه می‌گذارد که شهریار از نوجوانی به سرچشمه‌ای زلال دست یافته بود. شهریار در سال ۱۳۱۰ (ش) به خدمت دولت در آمد و در تهران و خراسان، محل و زادگاه بهار، اشتغال یافت.



ایستاده از چپ: شهریار، حبیب خواهرزاده استاد، میرکاظم، سیدهاشم.

نشسته: عزیزه‌خانم همسر استاد، ثریا خواهر استاد، صدیقه‌خانم دختر عمه و مادرزن استاد، لطیف‌خانم خواهرزن استاد

شهریار را می‌توان در زمرهٔ شاعران آشنا با موسیقی محسوب داشت، و با یک بررسی (با نگاه جستجوگر در اشعار موسیقیایی ـ اش) می‌توان به امر فوق پی‌بُرد. به جرأت می‌توان گفت بعد از نظامی و مولوی (آن هم در دیوان شمس) هیچ شاعری به قدر شهریار از واژه‌های موسیقی در شعرش استفاده نکرده است.

شهریار با موسیقی‌دانهای زمان خود دوستی و مودّتی غیر از دیگران داشت. او در اکثر اشعارش گویی به عمد و به نحوی، گریزی به موسیقی زده است. (حتّی در اشعاری که در مدح حضرت مولا سروده) و اینها غیر از اشعاری است که تنها برای دوستان موسیقی دان و یا موسیقی خوانش سروده است. برای اقبال آذر (خواننده)، صبا (موسیقی‌دان و نوازنده)، حسین تهرانی (نوازنده)، قمرالملوک (خواننده) و....

شهریار سه‌تار می‌نواخته است و گاهی که پس از مدتها سکوت، هوس می‌کند ناخُنی به سه‌تار بزند، سه تارش را بدین گونه می‌یابد:

ساز من هست سه‌تاری که به قول معروف
نشـــنود هـــیچ مُســلمان و نـبیند کـافر
دسته تابیده و کاسه کج و سیمش نـاجور
پرده‌هایش همه در رفته و چرخش چنبر
نشود کوک و روان در کف هیچ استادی
تـا هـمه مستمعین را نکند کوک و پکـر
لیک بـــا نـالهٔ او گـاه بـیانی دگـر است
آری آه دل بشکســـته دگـــر دارد اثـــر

و گاهی نیز با همین سه‌تار بدین گونه نرد محبّت می‌بازد که:

نالد بـه حـال زار مـن امشب سـه‌تار مـن　　ایـــن مـایهٔ تسـلّی شـبهای تـار مـن

و یا:

اگـر دیـوان مـن بـود و سـه‌تارم　　هـمان دو مـونس شـبهای تـارم

چنانکه گذشت، شهریار حتّی در شعری که در منقبت مولای متقیان سروده، از بـه کارگیری واژه‌های موسیقی کوتاهی نکرده است:

علی ای همای رحمت تو چـه آیتی خـدا را
که بـه مـا سـوا فکـندی هـمه سـایهٔ هـما را
ـ چه زنم چو نای هر دم ز نوای شوق او دم
که لسان غیب خـوشتر بـنوازد ایـن نـوا را...

شهریار در استقبال از قصیدهٔ مشهور سـنایی شـعری دارد کـه در آن هـم واژه‌هـای موسیقی مشهود است:

ثـریا پـای کـوب از ارغـنون زهـرهٔ چـنگی
به پیشاپیش این علوی عروس آسمان آسا
دل ذرات هستی را هـمه سازو نـوا دیـدم
به حمد شاهد توحید هم دستان و هم آوا

و در جای دیگر می‌گوید:

بـــر نـــوازنـــدهٔ نـــاقوس فـــلک　　اوج گـــیرند چـــو پـــرواز مـــلک
هـــمچو سـیالهٔ سـیمِ تـاری　　رشـــحاتش هـــم مـــوسیقاری
یـا رب ایـن مـرغ چـه حـالی دارد　　یـا چـه سـودای مـحالی دارد

کش نــــوا در دل و جــــان آویـــزد　　　نــــای دل‌هــــا بــــه نــــوا انگـــیزد
بوالعجب صوت وصلایی با اوست　　　حـیرت‌انگـیز نـوایـی بـا اوست

شهریار شاید بیشتر از همه برای «صبا» شعر سروده، با مقطع‌های مختلف و متفاوت؛ زیرا شهریار از عظمت روحی صبا آگاه بود.

آشنایی شهریار با استاد ابوالحسن صبا:

هنگامی که شهریار گرفتار عشق جانسوزی شده، پروانه‌وار در آتش عشق می‌سوخت، آشنایی او با استاد صبا در سال ۱۳۰۳ (ش) یک موهبت الهی بود.

از روزی که با استاد صبا آشنا شد، اشعارش رنگ دیگری به خود گرفت و چنان از دل برآمد و سوزناک گردید که تمام غوّاصان گوهر ادب را در دریای حیرت غرق نمود.

شهریار در اثر اشتیاقی که به موسیقی داشت، سبب گردید که در زمان بسیار کمی «سه‌تار» را از استاد صبا یاد بگیرد، حتی به نامزدش نیز یاد بدهد.

اشعارش آمیخته با آهنگ و نوای موسیقی چنان دل از مردم می‌برد که محال بود وقتی همراه سه‌تارش شعر می‌خواند، کسی بشنود و در وجودش اثر نبخشد.

حقیقتاً وجود استاد صبا اثر عمیقی بر روحیّه او گذاشت، شهریار در بسیاری از اشعار خود، نام استاد صبا رابرده است.

سوزی نداشت شعر دل‌انگیز شهریار　　　تـا هـمره تـرانهٔ سـاز صـبا نـبرد

آشنایی شهریار با قمرالملوک وزیری:

در سال ۱۳۰۶(ش) که شهریار جوانی ۲۲ ساله بود از دوستش «شهیٰار» خواست در مهمانی که قرار بود به افتخار قمرالملوک ترتیب داده شود، او هم بیاید و قمر را که این همه تعریف و توصیفش ایران را پُر کرده است، ببیند. شهیار که التماس شهریار را دید، قبول کرد که شهریار نیز در آن مجلس حضور یابد. شهریار می‌گوید: آن شب اکثر رجال تهران در آن ضیافت شرکت داشتند. من آن شب رفتم، ولی باورم نبود که به آن مهمانی که قمرالملوک نیز شرکت داشت، مرا راه دهند. بالاخره شهیار دست مرا گرفت و با خود به آن مهمانی برد، من هم به خیال اینکه مرا به مهمانی یک مجلس می‌برد، رفتم، او مرا برد داخل یک اطاق کوچک و تاریک و در را از بیرون قفل کرد.

گفتم: دوست عزیز، چرا این کار را می‌کنی؟ این چه رفتاری است؟ در حالی که شهیار می‌خندید، گفت: اگر اینجا شعری مناسب حال مجلس مهمانی نسازی، بیرون آمدنت ممکن نیست، گفتم: شهیار، تو را به خدا رحم کن، این اطاق تاریک است، من نمی‌توانم چشمم هیچ جا را نمی‌بیند. مرا بیرون بیاور تا شعری بگویم. گفت: امکان



استاد شهریار همراه نیما و فرزندان

ندارد، گفتم: اقلاً چراغی به من بده، رفت و چراغ کوچکی آورد که با نور ضعیف آن به زحمت می‌توانستم چیزی بنویسم. بعد از حدود بیست دقیقه گفتم: شهیارجان مرا بیاور بیرون، شعری که می‌خواستی، ساختم؛ گفت: کلک نزن، عرض بیست دقیقه که شعر ساخته نمی‌شود. گفتم: باور کن راست می‌گویم. آن را که می‌خواستی، ساختم. گفت: اگر راست می‌گویی چند بیتش را بخوان. گفتم: کمی در را باز بگذار تا برایت بخوانم. کمی در را باز کرد، چند بیتی از آنچه ساخته بودم، خواندم. گفت: شهریار تو را به خدا الان ساختی؟ گفتم: پس کی ساختم. در را باز کرد و دستم را گرفت و داخل سالن بُرد و اجازه خواست تا مرا معرفی کند.

شهیار مرا چنین معرفی کرد:

امشب جوانی را که تازه درس طب می‌خواند و شاعر خوبی هم هست و در آینده افتخار کشورمان خواهد شد، حضورتان معرفی می‌کنم. شعری را که در عرض چند دقیقه برای خیر مقدم خانم قمرالملوک ساخته برایتان می‌خواند.

من که رنگ صورتم سرخ شده بود، در دل با خدای خود راز و نیاز می‌کردم. زیرا چنین مجلسی برایم تازگی داشت. به هر حال شروع به خواندن غزل نمودم:

«یک شب با قمر»

از کوری چشم فلک امشب قمر اینجاست
آری قمر امشب به خدا تا سحر اینجاست

آهسته به گوش فلک از بنده بگویید
چشمت ندود این همه یکشب قمر اینجاست

آری قمر آن قمری خوشخوان طبیعت
آن نغمه سرا بلبل باغ و هنر اینجاست

شمعی که به سویش من جانسوخته از شوق
پروانه صفت باز کنم بال و پَر اینجاست

تنها نه من از شوق سراپا نشناسم
یکدسته چو من عاشق بی‌پا و سر اینجاست

هر ناله که داری بکن ای عاشق شیدا
جایی که کند نالهٔ عاشق اثر اینجاست

مهمان عزیزی که پی دیدن رویش
همسایه همه سرکشد از بام و در اینجاست

ســـاز خـــوش و آواز خــوش و بـادهٔ دلکش
ای بــی‌خبر آخـر چـه نشستی خبر اینجاست
آســـایش امـــروزه شـــده دردســـر امـــا
امشب دگـــر آســایش بــی‌دردسر ایــنجاست
ای عـــاشق روی قـــمر، ای ایـــرج نـــاکـام
بــرخـیز کـه بــاز آن بت بـیدادگـر اینجاست
آن زلف کـه چـون هـاله بـه رخسار قمر بـود
بـــا آمـــده چـون فـتنهٔ دور قـمر ایـنجاست
ای کـــاش ســحر نـاید و خـورشید نـزایـد
کامشب قمر اینجا، قمر اینجا، قـمر ایـنجاست

هر بیتی راکه می‌خواندم، مدعوین کف می‌زدند و آفرین می‌گفتند. در این میان شهیار از شوق و شادی در پوست نمی‌گنجید؛ وقتی غزل را به آخر رساندم، قمر از میان دو شخصیّت سیاسی آن روز بلند شد و در حالی که حضّار به طور ممتد کف می‌زدند، پیش من آمد. دستهایش را به گردنم حلقه زد و صورتم را بوسید، من که حسرت دیدار قمر را داشتم، ببین چه حالی برایم دست داد، بعد گفت: که از این به بعد باید تو را زود به زود ببینم و مرا بُرد و پهلوی خود نشاند.

در این حال خیلی‌ها حسودی‌شان می‌شد، بعدها قمرالملوک بـه مـن خیلی کـمک کرد...

سخن را با ابیاتی موسیقایی از شعر بلند غروب نیشابور از شهریار به پایان می‌بریم:

دی بـــه هـــنگام غـروب خـورشید	**کـــه جـــهان جـامهٔ غـم مـی‌پوشید**
فـــلک از مـــحمدت یـــزدانـــی	**خـــوانـــد آوازهٔ جـــاویدانـــی**
کـــه بـــدان زمـزمهٔ سـحرانگـیز	**خـوانـدمی افسـانه‌ای اسـرارآمیز**
تـــعبیه کـــرده بــه الحـان سـرود	**شـــرح کـــیفیّت اســرار وجــود**
بــه ســر چـنگ نـوا آخـته چـنگ	**بـــه نـوا تـاخته بـنواخـته چـنگ**
کـــرده قـــانون عـــبودیّت ســاز	**بـــه الوهـــیّت او نـــغمه طـــراز**
ارغـــنون ســـاز مـــقدم تـــجرید	**نکـــــته پـــرداز کـــلام تـــوحید**
زده بـــر زخــمهٔ تــار دل چــنگ	**زخم از این زخمه دلِ بربط و چـنگ**
صـــوت او داروی مـدهوشی بـود	**صـــیقل جـــوهر خـــاموشی بـــود**
صـوتی از نـظم و سـلامت مشحون	**چـــون نـــوای دل شـاعر مـوزون**
نــغمه‌ای هـمچو صـلای مـستان	**بـــا ســماع فـلکی هـم دسـتان**

نغمه‌ای رشک نوای بلبل | که سُراید به سر شاخهٔ گل
نغمه‌ای چون وزش باد شمال | نغمه‌ای چون روش آب زلال
نغمه‌ای همچو مناجات سحر | کآدمی را چو ملک بندد پر
رقت‌انگیزتر از نالهٔ سیم | فرح‌افزاتر از انفاس نسیم
نغمه‌ای غیرت صهبای صبوح | روشنی بخش دل و صیقل روح
نغمه‌ای همچو نوای لالای | عقل تاراج کن و هوش ربای
همچو لالایی نوشین آهنگ | به رگ خواب طبیعت زده چنگ
کرده با نبض طبیعت پیوند | نغمهٔ روح از این پرده بلند

***

شهریار نسبت به موسیقی و موسیقی‌دان همان دیدگاهی را عرضه نموده که برای شعر و شعرا. دید و نظر شهریار به موسیقی نیز مانند شعر، یک دید هنری است و او می‌داند که موسیقی و شعر دو همزاد تفکیک ناشدنی‌اند. بر اساس همین نظریّه است که دوستانِ موسیقی دانش را تا به حدّی دوست دارد که برای هر یک جداگانه شعری سروده و در هر شعرش ریزه‌کاریهایی موسیقایی و غیرموسیقایی، چنانکه روش اوست، ارائه داده است. امّا زبان شهریار، بیان روشن زندگی هنرمندان است:

آری این روزگار بد پیکار | با هنرمند کار دارد کار

او شعر و موسیقی را دو ستون پایداری و دو پایهٔ فخر ایرانیان می‌دانست:

بر شعر و ترانه این دواستُن | ایران کهن دژ، استوار است
موسیقی و شعر ماست، آری | نقدی که یگانه در شمار است

***

نمونه‌ای از خط استاد :

به جنت جنگ شیطان بود و آدم
خدا هم عذرشان را خواست از دم
فرود آوردشان در خاک و فرمود
جهنم با بهشت اینجاست توأم
اگر صلح و صفا، عالم بهشت است
وگر جنگ و جدل، دنیا جهنم
در اینصورت چه ناگردد کسانیم
که غمگین میکنیم این عیش خرم

مگر جنگ جهانی را ندیدم
که آتش زد به سرتاپای عالم
چه سوزان آتشی کز بعد سی سال
هنوزش هست دنیا غرق ماتم

بحق آن خداوندی که ما را
گهی شادی جزا بخشد گهی غم
بیائیم از محبت این جهان را
بخود جنت کنیم و آن جهان هم

تبریز - آذرماه ۴۸ - سید محمد حسین شهریار

آقامیر باباخشگنابی   بیگم خانم



حاج میرآقا خشگنابی

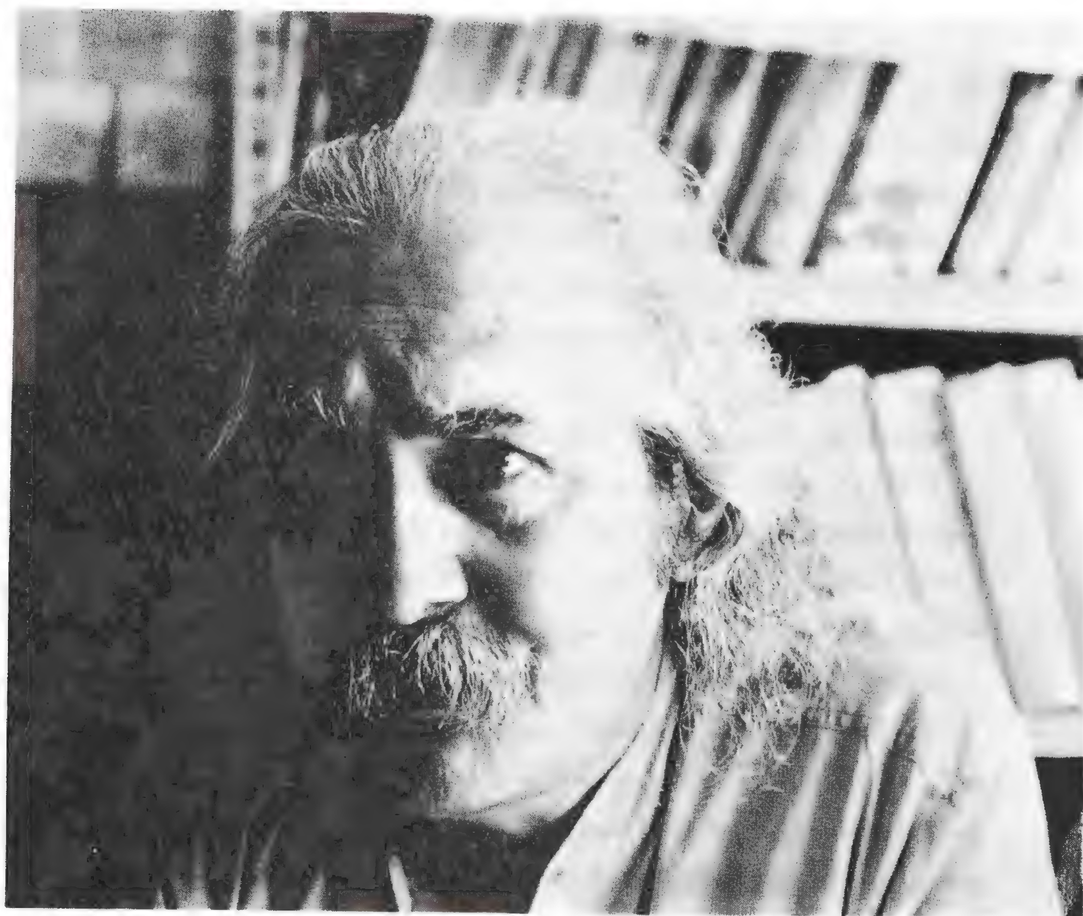
۱ـ سید محمدحسین بهجت تبریزی (شهریار) ۲ـ آقا سیدرضی بهجت تبریزی ۳ـ آقا سیدمرتضی خشگنابی ۴ـ آقای سیدرضا خشگنابی ۵ـ آقای سید صادق خشگنابی ۶ـ آقای سیدعلی اکبر خشگنابی ۷ـ علویه خانم ۸ـ سریه خانم ۹ـ میرزاده خانم ۱۰ـ آقازاده خانم ۱۱ـ طاهره خانم ۱۲ـ بویوک خانم ۱۳ـ کبری خانم

شهریار   عزیزه خانم عبدالخالقی



۱ـ خانم شهرزاد بهجت تبریزی ۲ـ خانم مریم بهجت تبریزی
۳ـ آقای هادی بهجت تبریزی

برگی از شجره‌نامه استاد شهریار



مهدی اخوان ثالث (م. امید)

۱۲ـ مهدی اخوان ثالث (م. امید):

استاد دکتر عبّاس زریاب خویی در یادنامهٔ مهدی اخوان ثالث (باغ بی‌برگی) می‌نویسد:

«اخوان ما، شاعر بزرگ قرن ما، به شهادت آثارش، از هر ادیب معاصر ادیب‌تر بود.»

به راستی که چنین است. جان هواگیرِ اخوان، همباز و هم آواز شعر بود و همچنان باقی ماند. بیرون از جهان شعر، یک روستایی ساده بود، امّا در آن هنگامه‌های غریب، که شعاع جادوییِ شعر، او را در می‌ربود، دیگر آن روستایی نبود، که دقیقاً بدل به انگاره‌ای می‌شد از جنسِ: جاودان بر اسب یال افشان زرد پادشاه فصلها، پاییز.

سخن گفتن در مورد اخوان بسی دشوار می‌نماید. چه سخنگو باید بسیار کتاب خوانده و کتاب دیده و ادیب باشد تا طرز فکر او و پیوند ادبیّات باستانی با ادبیّات امروزی وی را بداند. بحث در مورد اخوان و طرز فکر او را خواستار مجالی دیگر هستیم. امّا موسیقی او.

بحث در مورد موسیقی است. اخوان در مورد موسیقی می‌گوید:

«گاهی فکر کرده‌ام... که موسیقی ما چقدر عمیق و عالی است و انسانی و معصوم. چه شوق‌ها، ناله‌ها و غم ها و احیاناً گاهگاه چه سرود و طرب‌ها که چشم‌انداز دنیای آن را ساخته، و چقدر این موسیقی پر لطف نزدیک به جان و صفا و سادگی آدمی است، و در ما تأثیرش چه عجیب و انکارناپذیر هم.

من که انکار نمی‌توانم کرد (خوشبختانه هنوز این قدر روشنفکر و فرنگی‌مآب نشده‌ام) که از یک پنجهٔ گرم و پُرحال تار، سخت لذّت می‌برم، خاصّه در بیات ترک، همایون، ابوعطا، شور، سه‌گاه، چهارگاه، بیات اصفهان، افشاری و ماهور و دیگر و دیگرها، به همچنین از یک پنجهٔ سه‌تار و به همچنین سنتور و گاهی کمانچه و اخیراً بعضی اجراهای ویلن و پیانو که به نسبت دیگر سازهای فرنگی، کم و بیش، گاهی می‌توانند، ملایم موسیقی ما شوند. نفس پُر سوز نی را هم فراموش نکنیم...

تأثیر این موسیقی در ما عمیق و رگ و ریشگی است و درونزاد.

ایا «لهف» نفسی، که این عشق با من چنین خانگی گشت و چونین عتیقا

امّا با این همه من گاهی نیز حس می‌کنم که در موسیقی ما دیوارهای حصاری که نغمه‌ها مثل موج‌ها بخواهند خودشان را در آن حدود به این سو و آن سو پرتاب کنند و بی‌تابی و حرکتشان را نشان دهند، چقدر از هم کم فاصله دارند، تغییرها و پرواز و جهشِ نغمه و نت‌ها چقدر کم شباهت به توفان پر قدرت و خشمگین دریا دارد، چقدر کم می‌شود دریا را در آن حس کرد و چه بسیار جویبار را؛ جویباری که گاهی از جاهای کم

اهمیّت و حتی نالایق هم می‌گذرد، احیاناً».

آشنایی با ادبیّات گذشته و وزن شعر و موسیقی ایرانی باعث شده که غالب اشعار اخوان به صورت نوعی همنوایی حاصل از نغمهٔ حروف و حسن ترکیب کلمات، مصراع بندی‌های خوب، وقف‌ها، و سکون‌های به موقع، تکرار کلمات و عبارات، تکیه بر برخی اجزای کلام و به جانشاندن قافیه‌ها در هر مورد و به تناسب مقام در آید و در جهت القای معانی و تصویر صحنه‌ها به نیکی از آنها سود بجوید. شعر «زمستان» و «گزارش» دو نمونهٔ خوب از این همنواییها است.

پرویز مشکاتیان (آهنگساز و موسیقیدان) عقیده دارد: «شاعری که با موسیقی و آهنگ کلام آشناست، به همان اندازه موفق‌تر است که آهنگسازی با شعر. اخوان هم به این دقیقه و آشنایی‌اش با موسیقی است که نقّاشی و موسیقی را نزدیک‌ترین هنرها به شعر می‌داند».

اخوان دربارهٔ وزن و قافیه تحقیقات مفصّلی دارد که در کتاب‌های «بدعتها و بدایع» و «عطا و لقای نیما یوشیج» آمده است. توجّه اخوان به وزن و ریتم شعر و موسیقی کلام و شناخت شعر کهن و حسّاسیت گوش وی به وزن و قافیه و نیز آگاهی و رابطهٔ او با موسیقی ایرانی می‌باشد. به این عبارت او، که نشان‌دهندهٔ تأمل و تعمّق و شناخت او از موسیقی ایرانی است توجّه می‌کنیم: «... و نیز در موسیقی ما چقدر رضایت به رضای خدا و بی‌حالی و درویشی به معنی ول‌انگاری بیشتر هست تا عزم و خشم و حرکت قاطع و گرم. بیشتر انگار ناله و نفرین آدمی اسیر و رنج کشیده و توهین شده است، تا سرود فاتحی پر غرور و دلیر، و در عین حال سرافراز در مقابل تاریخ انسانیّت».

به نمونه‌هایی از نقش موسیقی کلمات در القای معانی و تصویر صحنه‌ها اکتفا می‌کنیم:

در قسمتی از شعر «مرد و مرکب»، اخوان استادانه سعی در القای صدا و حالت حرکت اسب می‌کند:

مرد و مرکب هر دو رَم کردند،
ناگه با شتاب از آن شتاب خویش «کم کردند». «رم کردند».
«کم»، «رم»، «کم». (از این اوستا. ص ۳۷).

در شعر «برف» نیز به بهترین شکل، تند شدن بارش برف را نشان داده است:

جای پاها تازه بود امّا،
برف می‌بارید
باز می‌گشتم

برف می‌بارید
جای پاها دیده می‌شد، لیک،
برف می‌بارید
باز می‌گشتم
برف می‌بارید
برف می‌بارید
می‌بارید می‌بارید. (آخر شاهنامه. ص ۱۱۷)

در شعر «زمستان» نیز افاعیل عروضی به گونه‌ای به کار رفته‌اند که اتمام شعر و فرود آن را اعلام می‌دارد:

سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت
هوا دلگیر، درها بسته، سرها در گریبان، دستها پنهان،
زمین دلمرده، سقف آسمان کوتاه،
غبارآلوده مهر و ماه،
زمستان است».

می‌بینیم که افاعیل سه مصراع آخر نشانگر پایان یافتن شعرند:

مَفاعیلُن مَفاعیلُن مَفاعیلان،
مَفاعیلُن مفاعیلان
مفاعیلان

ضمناً حروف قافیه در کلمات کوتاه و ماه و آه است که بیش از اندازه به القای غم و اندوه و سردی و سکون در شعر کمک می‌کند.

به نمونه‌های اشعار موسیقیایی اخوان توجّه کرده، با شعر «چه آرزوها» بحث را به اتمام می‌رسانیم:

سرود کلبهٔ بی روزنِ شب
سرود برف و باران است امشب
ولی از زوزه‌های باد پیداست
که شب مهمان توفان است امشب
دوان بر پرده‌های برف‌ها، باد،
روان بر بال‌های باد، باران؛
درون کلبهٔ بی‌روزنِ شب،
شبِ توفانیِ سردِ زمستان.... (سگها و گرگها)

* * *

این شکسته چنگِ بی‌قانون،
رامِ چنگ چنگی شوریده رنگ پیر،
گاه گویی خواب می‌بیند... (آخر شاهنامه)

* * *

نه نغمهٔ نی خواهم و نه طرف چمن   نه یار جوان، نه بادهٔ صاف کهن
خواهم که به خلوتکده‌ای از همه دور   «من باشم و من باشم و من باشم و من»

* * *

«آواز چگور»

وقتی که شب هنگام گامی چند دور از من
ـ نزدیک دیواری که بر آن تکیه می‌زد بیشتر شبها ـ
با خاطر خود می‌نشست و ساز می‌زد مرد،
و موجهای زیر و اوجِ نغمه‌های او
چون مشتی افسون در فضای شب رها می‌شد،
من خوب می‌دیدم گروهی خسته از ارواح تبعیدی
در تیرگی آرام از سویی به سویی راه می‌رفتند.
احوالشان از خستگی می‌گفت، امّا هیچ یک چیزی نمی‌گفتند.
خاموش و غمگین کوچ می‌کردند.
افتان و خیزان، بیشتر با پشتهای خم،
فرسوده زیر پشتواره‌ی سرنوشتی شوم و بی‌حاصل،
چون قوم مبعوثی برای رنج و تبعید و اسارت، این
[ودیعه‌های خلقت را]
همراه می‌بردند.
من خوب می‌دیدم که بی‌شک از چگور او
می‌آمد آن اشباح رنجور و سیه بیرون
وز زیر انگشتان چالاک و صبور او.

* * *

ـ بس کن خدا را، ای چگوری، بس
ساز تو وحشتناک و غمگین است

هر پنجه کانجا می‌خرامانی
بر پرده‌های آشنا با درد
گویی که چنگم در جگر می‌افکنی، این است،
کِم تاب و آرام شنیدن نیست
این است.
در این چگور پیر تو، ای مرد، پنهان کیست؟
روح کدامین دردمند آیا
در آن حصار تنگ زندانی‌ست؟
با من بگو، ای بینوای دوره‌گرد، آخر
با ساز پیرت این چه آواز، این چه آیین است؟»
گوید چگوری: «این نه آواز است، نفرین است.
آواره‌ای آواز او چون نوحه یا چون ناله‌ای از گور،
گوری ازین عهد سیه‌دل دور،
اینجاست.
تو چون‌شناسی، این
روح سیه‌پوش قبیله‌ی ماست.
با طور و طومار غم قومش،
در سازها چون رازها پنهان است.
در آتش آوازها پیداست.
این روح مجروح قبیله‌ی ماست.
از قتل‌عام هولناک قرن‌ها جسته،
آزرده و خسته،
دیری‌ست در این کنج حسرت مأمنی جُسته.
گاهی که بیند زخمه‌ای دمساز و باشد پنجه‌ای همدرد
خواند رثای عهد و آیین عزیزش را
غمگین و آهسته».
اینک چگوری لحظه‌ای خاموش می‌ماند
وآنگاه می‌خواند:
«شو تا به شوگیر، ای خدا، بر کوهسارون»
«می‌باره بارون ای خدا، می‌باره بارون»

«از خان خانان، ای خدا، سردار بجنورد»
«من شکوه دارم، ای خدا، دل زار و زارون»
«آتش گرفتم، ای خدا، آتش گرفتم»
«شش تا جوونم، ای خدا، شد تیر بارون»
«ابر بهارون، ای خدا، بر کوه نباره»
«بر من بباره، ای خدا، دل لاله زارون»

* * *

ـ «بس کن خدا را، بیخودم کردی
من در چگور تو صدای گریهٔ خود را شنیدم باز.
من می‌شناسم، این صدای گریهٔ من بود».

* * *

بی‌اعتنا با من
مرد چگوری همچنان سرگرم با کارش.
و آن کاروان سایه و اشباح
در راه و رفتارش.

* * *

دکتر محمّدرضا شفیعی کدکنی در کتاب «موسیقی شعر» دربارهٔ اخوان می‌گوید:

«... من اگر متجاوز از یک ربع قرن، زندگی او را از نزدیک ندیده بودم و در احوالات مختلف با او نزیسته بودم، امروز فهم درستی از شعر حافظ نمی‌توانستم داشته باشم. اخوان، مشکل شعر حافظ را برای من حل کرد، بی‌آنکه سخنی در باب حافظ، یا توضیح شعرهای او گفته باشد. من از مشاهده احوال و زندگی اخوان متوجّه این نکته شدم که چرا حافظ "خرقه زهد" و "جام می" را "از جهت رضای او" با هم می‌داشته است».

در پایان به شعر «چه آرزوها» که در ضمن شعر، اخوان آهنگی بر روی آن ساخته توجه می‌کنیم: (قولی در سه‌گاه)

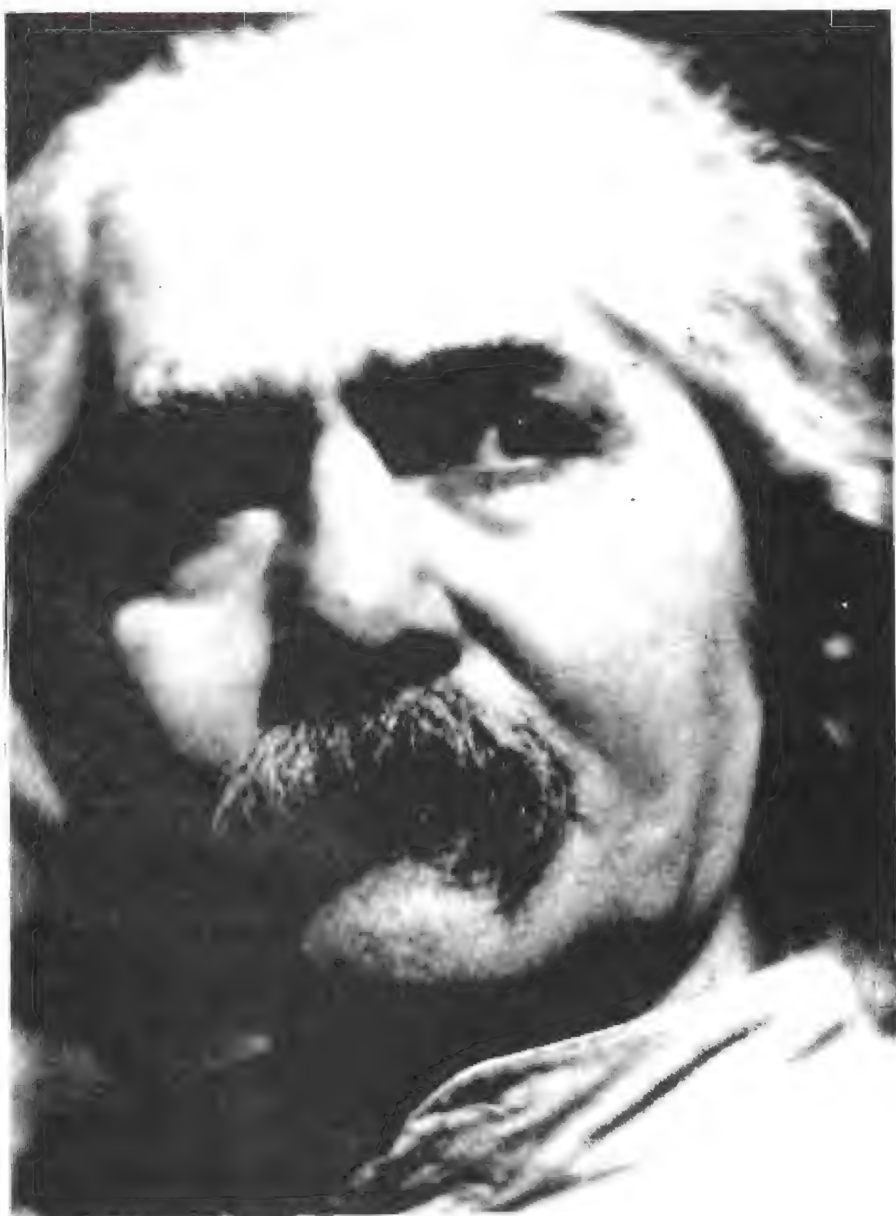
درآمد:

چه آرزوها که داشتم من و دیگر ندارم
چها که می‌بینم و باور ندارم
چِها، چِها، چِها، که می‌بینم و باور ندارم

مویه:

حذر نجویم از هر چه مرا بر سر آید

گو در آید، در آید
که بگذر ندارد و منهم که بگذر ندارم.
برگشت به فرود:
اگر چه باور ندارم که یاور ندارم
چه آرزوها که داشتم من و دیگر ندارم.
مخالف:
سپیده سر زد و من خوابم نبرده باز
نه خوابم که سیر ستاره و مهتابم نبرده باز
چه آرزوها که داشتیم و دگر نداریم،
خبر نداریم.
خوشا کزین بستر، دیگر، سر بر نداریم.
برگشت:
در این غم، چون شمع ماتم،
عجب که از گریه آبم نبرده باز
چها چها چها که می‌بینم و باور ندارم.
چه آرزوها که داشتم و دیگر ندارم.



گویند که «امیّد و چه نومید!» ندانند   من مرثیه گوی وطن مردهٔ خویشم

در پایان این مقال، برای آنکه تصوّر نشود تنها شاعران نامبرده در اشعار و نوشته‌های خود به ساز و آواز تمسّک جسته‌اند، ابیاتی چند بدون رعایت تقدّم و تأخّر، از گویندگان بزرگ فارسی نقل نموده، متذکّر می‌شویم:

■رودکی چنگ برگرفت و نواخت　　　باده انداز کو سرود انداخت

(رودکی)

■عودی پر سرایم زآنکه هستم خوش نفس
گرچه هرگز کس نمی‌گوید که من خنیاگرم
رود من پر ساز باشد گر بسوزد عود من
نایم اندر چنگ باشد گر نباشد مزمرم

(خواجو)

■اگر گوش تو می‌خواهد نوای خسروانی‌ها
به بزم اوحدی آی و شراب از جام‌جم درکش

(اوحدی)

■بلبل پرده‌سرا صوت چکاوک بنواخت
مطرب نغمه‌سرا پردهٔ عنقا آورد

(سلمان ساوجی)

■جمله موسیقار زن، بلبل سرای　　　لحن داودیّ ایشان جان فزای

(عطّار)

■همی سراید چنگ آن نگار چنگ‌سرا
نبید باید و خالی ز گفتگوی سرا

(فرّخی)

■صبحدم نالهٔ قمری شنو از طرف چمن
تا فراموش کنی محنت دور قمری

(ظهیرالدّوله فاریابی)

■رو راه خسروانی بلبل بزن از آنک　　　شیرین‌لقا نمود زهر مرغزار گل

(انوری)

به نای و نی نفسی وقت خویشتن خوش دار
چو نای و نی چه دهی عمر خویشتن برباد

(عبید زاکانی)

هلاجام پیش آر با رنگ و بوی　　　تو چنگ آور ای پر هنر ماهروی

یکـی نـای کـوب و دگـر چنگ‌زن | سه دیگر خـوش آواز انـده شکـن
زن چـنگ‌زن چـنگ در بـر گرفت | نـخستین خـروشیدن انـدر گرفت
چـو رفـتی بـه نـزدیک او باربد | هـمش کـار بـد بـود و هـم بـار بـد
بـر آمـد دگـر بـاره بـانگ سـرود | بـه هـم سـاخته کـرده آوای رود
همه سبز در سبز خـوانـی هـمی | جـز ایـن نـیز نـامش نـدانـی هـم

(فردوسی)

*بانی گفتم کـه بـر تـو بـیداد ز کـیست | بـی‌هیچ زبـان نـاله و فـریاد ز چـیست
گـفت از شکـرین لبـی بـریدند مـرا | بـی‌ناله و فـریاد نـمی‌تانم زیست

(مولوی)

این دل هـمچو چـنگ را مست و خـراب و منگ را
زخـمه بـه کف گـرفته‌ام هـمچو سه‌تاش مـی‌زنم

(مولوی)

با زخمهٔ چـو آتش مـی‌زند تـرانـه‌یی خـوش
مست و خـراب و دلکش از بـادهٔ شـبانه
در پـردهٔ عـراقـی مـی‌زند بـه نام سـاقی
مـقصود بـاده بـودش، سـاقی بـدش بـهانه

(مولوی)

*ساز طرب عشق کـه دانـد کـه چـو سـاز است
کـز زخـمهٔ آن نُـه فـلک انـدر تک و تـاز است
رازی است در ایـن پـرده‌گـر آن را بشـناسی
دانـی کـه حـقیقت ز چـه دربـند مـجاز است

(عراقی)

هـر گوشه کـه گـوش دادم از عشقش | آواز نـی و نـوای چـنگ آمـد

(فروغی بسطامی)

*دل بد مکن کـه از تـه دل نـیست شکـوه‌ام
ایـن نـغمه را بـه زور بـر ایـن تـار بسـته‌ام

(صائب)

*نوازنده نـاهید رقـصان بـه کـف | دف و بربط و چنگ و عود و رباب

(هاتف)

مردان همه در سماع و نی پیدا نیست　　مستان همه سرخوش‌اند و می پیدا نیست

(مغربی)

■بر فلک برداشته خورشید جام وآنگهی

بر سما بنواخته ناهید چنگ را متین

(عبدالواسع جبلی)

■غزلکهای خویش همی خواندم　　در نهاوند و راهوی و عراق

(انوری)

■تا چکاوک بست موسیقار بر منقار خویش

ارغنون گشته است بلبل بر درخت ارغوان

(امیر معزی)

■همی تا بیفزاید از زیر رامش　　همی تا بیفزیاد از راست سلمک

(اخسیکتی)

■ز چشمت خواب بگریزد چو گوشت زی رباب آید

به خواب اندر شوی آنگه که بر خواند کسی فرقان

(ناصرخسرو)

■نارو به نارون بر، ساری به نسترن بر　　قمری به یاسمن بر برداشتند آوا

(کسایی)

■ز بس در باغ دستان نوایی　　همه مرغان شده چنگی و نایی

گهی زوبین زند و گاه طنبور　　گهی مستان بدند و گاه مخمور

(فخرالدین گرگانی)

■شنیدم باربد در بزم خسرو　　به هر نوبت سرودی نغمه‌ای نو

سرودی نغمه با چنگ دلاویز　　وزان خوش داشتن اوقات پرویز...

(بهار)

■مطربا بزم سماعست و بزن بر چنگ چنگ

چشم خواب آلودگان را از طرب بیدار دار

(صبوحی)

■راه عشاق زند مطرب از این پرده تو نیز

پرده بردار کزین خوبتر آهنگی نیست

(نشاط)

■عود اندر عید می‌سود و من نالان چو عود
بی‌بتی کز خال هندو ره زند اسلام را
(قاآنی)

■مطرب بنوایی ره ما بی‌خبران زن   تا جامه درانیم ره جامه‌دران را
(وحشی بافقی)

■نی‌نی چو ربابم از غم تو   یعنی که رگی و استخوانی
(عطّار)

■کتاب خرفه و سجاده رهن باده نمودم
به تار چنگ زدم چنگ و تار سجه گسستم
(ملاهادی سبزواری)

■الحان موسیقی مخوان بیهوده در گوش خران
شیوایی و نطق و بیان هرگز مجو از لالها
(وثوق الدوله)

■در خروشم ز صیت آن معشوق   در سماعم ز صوت آن مزمار
(اوحدی)

■خَه‌خَه‌ای موسیچهٔ موسیٰ صفت   خیز موسیقار زن در معرفت
گردد از جان مرد موسیقی شناس   لحن موسیقیِ خلقت را سپاس
(عطار)

پایان



فهرست منابع

۱ـ آخر شاهنامه، مهدی اخوان ثالث (م. امید)، انتشارات مروارید، چاپ گلشن ۱۳۷۵

۲ـ اطلس تاریخی جهان (دوران باستان) ـ دورهٔ چهار جلدی ـ کالین مک ایودی، ترجمه ذ. فاطمی، انتشارات مرکز، چاپ پنگوئن، ۱۳۶۴.

۳ـ انسان در گذرگاه تکامل (چگونه انسان غول شد) ـ جلد دوّم ـ ایلین ـ سگال، ترجمه محمدتقی بهرامی حران، چاپ سیمرغ، چاپ اوّل، ۱۳۵۲.

۴ـ ایران باستان ـ دورهٔ ۳ جلدی ـ حسن پیرنیا (مشیرالدوله)، انتشارات دنیای کتاب، چاپ مهارت، ۱۳۷۳.

۵ـ با کاروان حلّه، دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، انتشارات علمی، چاپ مهارت، چاپ دهم، تهران ۱۳۷۶.

۶ـ پژوهشی کوتاه دربارهٔ استادان موسیقی ایران و الحان موسیقی ایران، دکتر داریوش صفوت، چاپخانه وزارت فرهنگ و هنر، تهران ۱۳۵۰.

۷ـ پشت پرده‌های حرمسرای، حسن آزاد، انتشارات انزلی، چاپ سوم، ۱۳۶۴.

۸ـ پلّه‌پلّه تا ملاقات خدا، دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، انتشارات علمی، چاپ یازدهم ۱۳۷۷.

۹ـ پیوند موسیقی و کلام، حسینعلی ملّاح، انتشارات مجلهٔ موسیقی، ادارهٔ کل روابط فرهنگی وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۴۶.

۱۰ـ تاریخ ادبیات ایران (دورهٔ ۳ جلدی)، ذبیح‌اللّه صفا، تلخیص از دکتر محمدترابی، انتشارات (ققنوس ۷۴، فردوس ۷۲، فردوس ۷۴).

۱۱ـ تاریخ زبان فارسی، دکتر مهری باقری، انتشارات نشر قطره، چاپ آفتاب، تهران ۱۳۷۶.

۱۲ـ تاریخ موسیقی از کورش تا پهلوی (جلد اوّل)، عزیز شعبانی، چاپ فارس، ۱۳۵۱.

۱۳ـ چهارمقاله، نظامی عروضی سمرقندی، به تصحیح علامه محمد قزوینی، به اهتمام دکتر محمد معین، چاپ دیبا، ۱۳۷۵.

۱۴ـ حریم سایه‌های سبز، (مجموعه مقالات ۱)، مهدی اخوان ثالث، زیرنظر مرتضی کافی، انتشارات زمستان، چاپ دوم ۱۳۷۲.

۱۵ـ دیوان اوحدی مراغی، به کوشش سعید نفیسی، انتشارات امیرکبیر، چاپ سپهر، چاپ دوم ۱۳۷۵.

۱۶ـ دیوان حافظ، بر اساس نسخهٔ علامه محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی، انتشارات نشر داد، چاپ آفتاب ۱۳۷۵.

۱۷ـ زندگانی ادبی و اجتماعی استاد شهریار، احمد کاویان‌پور، چاپ و انتشارات اقبال، چاپ اول ۱۳۷۵.

۱۸ـ سرگذشت موسیقی ایران، روح‌الله خالقی، بنگاه مطبوعاتی صفی‌علیشاه، اداره کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر.

۱۹ـ سه رسالهٔ فارسی در موسیقی، به اهتمام تقی بینش، انتشارات مرکز نشر دانشگاهی، چاپ فرهنگ، چاپ اول، تهران ۱۳۷۱.

۲۰ـ شعر و موسیقی و ساز و آواز در ادبیات فارسی، ابوتراب رازانی، انتشارات اداره کل نگارش وزارت فرهنگ، چاپ دانشگاه تهران، ۱۳۴۲.

۲۱ـ صداشناسی موسیقی، امین شهمیری، انتشارات خوارزمی، چاپ بانک بازرگانی، چاپ اول، تهران، ۱۳۴۹.

۲۲ـ فرهنگ معین.

۲۳ـ فصلنامهٔ میراث فرهنگی، شمارهٔ ۱۵.

۲۴ـ قابوسنامه، عنصرالمعالی کیکاووس‌بن اسکندربن قابوس، به اهتمام و تصحیح غلامحسین یوسفی، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ هشتم، ۱۳۷۵.

۲۵ـ قرآن کریم.

۲۶ـ گزیدهٔ اشعار منوچهری دامغانی، به انتخاب احمدعلی امامی افشار، انتشارات بنیاد، چاپ ششم، ۱۳۷۴.

۲۷ـ گزیدهٔ متون تفسیری فارسی، به کوشش دکتر سیدمحمد طباطبایی اردکانی، انتشارات اساطیر، چاپ هفتم ۱۳۷۷.

۲۸ـ ماهنامهٔ هنر موسیقی، شماره‌های ۲، ۴، ۵، ۸، ۱۰

۲۹ـ مداومت در اصول موسیقی ایران، محمدتقی دانش‌پژوه، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، آبان ۲۵۳۵.

۳۰ـ مراغه (افرازه رود)، گردآورنده: یونس مروارید، چاپخانه، آرین چاپ، ۱۳۶۰.

۳۱ـ مردان موسیقی سنتی نوین ایران، حبیب‌الله نصیری‌فر، انتشارات راد، چاپ نوبهار، چاپ چهارم ۱۳۷۰.

۳۲ـ منطق‌الطیر (مقامات طیور)، شیخ فریدالدّین محمدعطار نیشابوری، به اهتمام سیدصادق گوهرین، انتشارات علمی فرهنگی، چاپ سیزدهم، تهران، ۲۷.

۳۳ـ نظری به موسیقی (دو جلد)، روح‌الله خالقی، انتشارات صفی‌علیشاه، چاپ چهارم و پنجم، ۱۳۷۳.

۳۴ـ هزار سال شعر فارسی، به انتخاب: جعفر ابراهیمی، احمدرضا احمدی، اسدالله شعبانی، سیروس طاهباز، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، چاپ سوم، ۷۴.

۳۵ـ هفته‌نامهٔ مهر، (شماره‌های مختلف آن).

اصطلاحات موسیقی دانشنامه

فارسی		انگلیسی
آغاز	شروع	begining
آلت	آلت الحان، ساز	musical instrument
آواز	صدا، صوت	sound
ابدال	بالاتر بردن	permutation
ابعاد	(جمع بعد) ← بعد	
اتّفاق	توافق، هماهنگی	concordance
اجناس	(جمع جنس) ← جنس	
اختلاف		difference
ارجل	پایه‌ها	legs
اضعاف	(جمع ضعف) ← ضعف	
اعتماد	افزایش نقره‌های بین فاصله‌ها	support
الّذی بالاربعه	نوعی بعد با نسبت $\frac{۴}{۳}$	quart
الّذی بالخمسه	نوعی بعد با نسبت $\frac{۳}{۲}$	quint
الّذی بالکّل	هنگام، اوکتاو	octave
الّذی بالکّل مرّتین	هنگام دوّم، اوکتاو دوّم	double octave
انتقال	تغییر مایه	evolution
انواع	(جمع نوع) ← نوع	
ایقاع	ضرب، وزن، آهنگ	rhythm
بالا	بلند	ascendant
بربط	سازی با کاسهٔ بزرگ و دستهٔ کوتاه	barbut
بعد	فاصله	interval
بقیّه	بعدی با نسبت $\frac{۹}{۸}$ (فضله)	rest
بم	وتر اوّل	bamm
بم	مقابل زیر	bass
بِنصر	انگشت چهارم دست و مجازاً محل آن روی وتر یا پردهٔ مربوط بدان	annular

پرده	دستان	fret
پهلو	جنب	side
تألیف	پیوند نغمه‌ها	composition
تبدیل		substitution
ترتیل	افزایش زمان ایقاع	trasformation
ترعید	نغمه‌های متوالی با فاصلهٔ بسیار کم ← مرغول	rolling
ترکیب	پیوند نغمه‌ها	combination
تزیین	آرایش صدا	orrament
تسویه	کوک	accordatura
تشقیق	جدا کردن	separate
توصّل	نقصان فاصله در ایقاع	conjunction
تیز	حادّ، صدایی با فرکانس زیاد	acute
تیزی	حدت، افزایش فرکانس	acutness
تضعیف	دو برابر کردن یا افزودگی	redoubling
تقصیر	کوتاه کردن	brevity
تمزیج	اختلاط اصوات	mixture of sounds
تلحین حلقی		vocal music
ثقال	(جمع ثقیل) ← ثقیل	
ثقل		gravity
ثقیل		heavy
ثلاثی	سه‌تای	irliteral
ثنائی	دوتایی	binary
جماعت (جماعة)	دسته‌ای از نغمات با ابعاد	group, system
جنس	(و در اصطلاح جدید: تتراکورد)	gender
جنس رخْو، (ربع طنینی)		relaxed gender
چند	به اندازهٔ، همسان	equivalent
چنگ		harp
حادّه	وتر یا سیم پنجم	fifth chord
حادّه	(حادّ)، مقابل ثقیل، زیر	acute
حدّة (حدّت)	زیری	acuteness

حلق		gullet
خفاتة (خفاتت)	در مقابل جهارت	lightness
خفاف	(جمع خفیف)، نوعی وزن یا بحر	light
خِنصر	(انگشت پنجم یا کوچک دست و محل یا پردهٔ آن روی وتر یا دستهٔ ساز)	little finger
درازی	طول وتر (سیم، زه)	length
درنگ	مکث (یا به تعبیری سکوت)	silence pause
دستانها	(جمع دستان)، پرده‌ها	frets
دور	(تقریباً: گام)	cycle-scale
رُباب	(در عربی به فتح)	rebee
رباعی	چهارتایی	quaternary
رخْو		relaxation
رود (رودها، روده‌ها):وتر، زه و سیم		chord (string)
زخمه	ضربه، مضراب	plectrum
زیر	وتر یا سیم چهارم	zir
سبّابه	(انگشت دوم دست یا محلّ آن روی وتر یا دستهٔ ساز و پردهٔ مربوط بدان، انگشت اشاره)	index
ستبری	ضخامت	Thickness
سستی	شلی	frailty
سه تا	وتر دوم از طرف بم ← مثْلث	
صناعت (صناعة)	فن	art
ضرب	وزن آهنگ	rhythm
ضعف		double
طبقه		intonation
طنبور	(تنبور)	tambourine pandore
طنینی	نوعی بعد با نسبت $\frac{۹}{۸}$	tone
عُود	نوعی‌ساز	lute

عوْد	بازگشت	return
فاصله		disjunction
فراخی	گشادگی	largeness
فرود	فروذ	descent
قُلان	نوعی ایقاع با وزن در آهنگها	disjunctive
کشیدگی	امتداد صدا	tension
کلان	نوعی ایقاع با وزن در آهنگها	great
کناره		side
کمتر زمانها	کوتاهترین زمانها	little times
گران ـ گرانی ← ثقل		
گونها	(گونها)	types
لحن	آهنگ موسیقایی	melody
متغیّر		variable
متّفق	خوش‌آیند	consonant
متنافر	ناخوش‌آیند	dissonant
مجاز	زیاد کردن نقره در فاصله ایقاع	connexion
مطلق	صدای وتر یا سیم آزاد، دست باز	open string
ملوّن	نوعی ایقاع با ضرب	chromatic
مقوی (قوی)	نوعی جنس	diatonic
موزون	آهنگین	rhythmical
موصل	نوعی گام (هزجْ)	conjectaral rhythm
میانه		middle
نامتّفق ← متنافر		
نای	نی	flute
نسبت		report
نظری	در مقابل موسیقی عملی	theoretic
نغمت (نغمه)	نغمه	note
نفْس		sprit
نقره ضربه، کوبس	percassion	